MUSIKALISCHE STUDIENKÖPFE

La Mara

Digitized by Google

Mus 105.6.2 (1-2)

HARVARD COLLEGE
LIBRARY

THE BEQUEST OF

EVERT JANSEN WENDELL
(CLASS OF 1882)

OF NEW YORK

1918

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

La Mara,

Musikalische Studienköpfe.

Erster Band.

Digitized by Google

Digitized by Google

Musikalische

Studienköpfe

von

La Mara.

Erster Band.

Zweite umgearbeitete Auflage.

Leipzig, 1874.
Verlag von Heinrich Schmidt.

Digitized by Google

Mus 105.6.2

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

Lipsius, Ida Maria

Das Recht der Ueberſetzung iſt vorbehalten.

Digitized by Google

Emilde Gerhard

in Freundschaft

gewidmet.

Als ich dieſe Skizzen vor mehreren Jahren zuerſt in die Welt hinauswandern ließ, richtete ich dieſelben nicht an Künſtler, ſondern an Kunſtfreunde. Das deutſche Volk dem Verſtändniß des Lebens und Wirkens einiger ſeiner größten Meiſter, wie überhaupt der Nach-Beethoven'ſchen Muſikepoche, die durch ſie vorzugsweiſe repräſentirt erſcheint, näher zu führen, war die Aufgabe, die ich mit meinen beſcheidenen Kräften zu löſen ſtrebte. Wenn gleichwol gerade von Seiten der Künſtler Theilnahme und Beifall an meinen Beſtrebungen laut geworden, ſo hat mir dies zur Ehre und Freude gereicht.

Ein Wort des Dankes an das muſikfreundliche Publicum, das ſich meine Bilderreihe gefallen ließ, geleite nun dieſe neue Auflage an die Oeffentlichkeit. Daß ich mich mit dem Erreichten nicht begnügte, ſondern ernſthaft beſtrebt war, mich der Gunſt der Leſer in höherem Grade werth zu machen, wird die vielfach erneute Geſtalt der Skizzen bezeugen. Darunter iſt keine einzige, die nicht

eine ſorgfältige Ueberarbeitung erfahren, die Mehrzahl machte ſogar — auch von zeitgemäßen Ergänzungen abgeſehen — eine umfänglichere Erweiterung und Vertiefung nöthig. Möchte es mir gelungen ſein, treu und lebensvoll die zu ſchildern, die voll unvergänglichen Lebens ſind!

September 1873.

La Mara.

Inhalt.

	Seite
Carl Maria von Weber	1
Franz Schubert	77
Felix Mendelssohn-Bartholdy	131
Robert Schumann	177
Frederic Chopin	217
Franz Liszt	251
Richard Wagner	299

Inhalt.

Seite
1
77
131
177
217
251
299

Carl Maria von Weber.

Wenn wir bei Betrachtung der Entwickelung verweilen, die ſich auf dem Gebiet der Tonkunſt im Verlauf der erſten Jahrzehnte unſeres Jahrhunderts vollzogen, ſo begegnen wir auf der Grenzſcheide jener zwei großen Epochen, da wo der in ſeiner höchſten Blüte erſterbende Claſſicismus und die aufblühende Romantik ſich berühren, dem Namen Carl Maria von Weber's. Er ſteht in Wahrheit inmitten derſelben; an jeder von beiden hat er Theil, eine jede darf ihn ihr eigen nennen, und doch gehört er keiner ausſchließlich an. Nach beiden Seiten hin hat er die Gaben ſeines Genius vielfältig ausgeſtreut, und doch erſcheint es als eine müßige Frage, nach welcher Richtung hin er ſein Beſtes und Unſterblichſtes geleiſtet. Die Wurzeln ſeiner künſtleriſchen Individualität haften in der claſſiſchen Zeit, die entwickeltſten Blüten und Früchte derſelben aber treiben hinüber in das junge Reich der Romantik, da es in jenen Tagen gar frühlingsluſtig zu knospen und zu keimen begann. So bietet uns Weber das eigenthümliche Bild einer Doppelerſcheinung dar, wie ſie gegenſätzlicher kaum gedacht werden kann. Und darum, während er ſich einerſeits darauf beſchränkte, alte gegebene Formen mehr äußerlich als innerlich auszubauen, andererſeits aber völlig neu-

geſtaltend wirkte, ſehen wir ſich an ihm die Conſequenz vollziehen, daß jene erſten ſeiner Werke mit geringen Ausnahmen als veraltet betrachtet werden, dieſen anderen dagegen noch heute nach faſt fünfzig Jahren eine Jugendfriſche innewohnt, deren Zauber nichts von ſeinen erſten Reizen verloren hat. Gewiß, es hieße ſich der Sünde des Undanks ſchuldig machen gegen die Manen des großen Meiſters, wollten wir den Werth deſſen verkennen, was er uns auf jeglichem Gebiete geſchenkt; aber wir können uns der Erkenntniß doch nicht verſchließen, daß die eigentliche Bedeutung deſſen, was Weber für Soloinſtrumente und Geſang geſchrieben, inmitten der Grenzen der Zeit liegt, in der es geſchaffen ward. Uns moderne Menſchen zieht ein mehr hiſtoriſches als individuelles Intereſſe zu jenen Schöpfungen hin. Wir ſehen in ihnen ein liebes uns überkommenes Erbe, das unſern Sinn erfreut, auch wenn der Duft der Jugend und der Schmelz der Farben von ihm gewichen; aber wir täuſchen uns nicht über den ein wenig altmodiſchen Schimmer einer Brillanz, die in ihrer Jugend verführeriſch wirkte, und über die Vergänglichkeit deſſen, dem die Tiefe des Gedankens nicht den Stempel des Ewigen aufdrückte.

Weber hat etwas von einer Mozart-Natur. Die Friſche und Naivetät der Empfindung, die Leichtigkeit und Grazie des Ausdrucks, der Reichthum an Phantaſie und Melodienfülle, die Objectivität der Darſtellung gemahnen lebendig an Jenen, auch wenn ſich in die Erſte etwas mehr Sentimentalität, in die Zweite mehr Breite der Phraſe miſcht. Die Technik erſcheint durch ihn entwickelter, die Harmonie um neue Klangwirkungen und vornehmlich um jene eigenthümliche Figurirung und Ornamentik bereichert, die den Schöpfungen Weber's eine gewiſſe Familienähnlichkeit verleiht und die ſpäter ſo vielfältige Nachahmung gefunden.

Ueber den Gedankeninhalt von Mozart's Schaffen aber kommt Weber niemals hinaus; ja er bleibt zumeiſt hinter demſelben zurück, und Beethoven's Tiefe des Gedanken- und Gefühlsſchwungs vollends dürfen wir bei ihm nimmer ſuchen, deſſen Muſe ſich mehr den Sonnen- als den Nachtſeiten des inneren Lebens zuneigte. Die claſſiſche Objectivität, die einen hervorragenden Zug ſeiner Verwandtſchaft mit Mozart bezeichnet, beſchränkt ſich freilich lediglich auf die kleineren Schöpfungen des Meiſters; in dem Grade, als ſein Genius die Schwingen ausbreitet und größere Formen in das Bereich ſeines Schaffens zieht, vertieft er ſich in ſich ſelber und bringt eine eigenartige, von ihm allein beherrſchte Welt zur Erſcheinung. Hier wird er mit einem Male individuell und giebt ſein Innerlichſtes und Eigenſtes. Hier, wo er ſeine eigenen Wege geht, tritt er uns mit dem ganzen Zauber der Liebenswürdigkeit und Grazie ſeiner Natur, mit all der Urſprünglichkeit und Tiefe ſeines Gemüths entgegen; erſt hier erſchließt er uns das Geheimniß ſeines innerſten Seins und Weſens, und da, wo er ganz er ſelber iſt, geſtaltet er aus ſich heraus Neues, Großes, Selbſtſtändiges. Was Carl Maria von Weber auf dem Gebiete des muſikaliſchen Dramas geleiſtet, bezeichnet nicht nur den Höhepunkt ſeiner künſtleriſchen Wirkſamkeit, ſondern in Wahrheit den Inbegriff der Bedeutung, die ſich für Vergangenheit und Zukunft an ſeinen Namen knüpft. Er war es, dem in erhöhterem Grade ſelbſt als ſeinen großen Vorgängern Mozart und Beethoven die Erkenntniß deſſen aufging, daß das Weſentliche, der Lebensnerv des muſikaliſchen Dramas eben das Dramatiſche ſei, und darum ſehen wir in ſeiner Meiſteroper zum erſten Mal auch eine wahrhaft dramatiſche Schöpfung über die Bühne gehen. Er empfand noch klarer und ſchärfer, als ſelbſt im Don Juan und Fidelio geſchehen war, daß die Träger des

Dramas Charaktere ſein, daß zwiſchen Wort und Ton ein innerlichſter Zuſammenhang ſtattfinden, daß ſie in einander aufgehen, ſich einander vermählen müſſen zur Erzeugung eines rechten, den modernen Anſchauungen entſprechenden Kunſtgebildes. Künſtleriſche Einheit gilt ihm als Cardinalgebot. „Ein in ſich abgeſchloſſenes Kunſtwerk, wo alle Theile und Beiträge der verwandten und benutzten Künſte in einander ſchmelzend verſchwinden und auf gewiſſe Weiſe untergehend eine neue Welt bilden,“ — dahin formulirt er ſeine Forderung an die Oper, wie ſie der Deutſche will. So wählte er als Grundlage für ſeine Schöpfungen Texte, die, der Poeſie oder der volksthümlichen Sage entnommen, gegenüber den mehr als kindlichen Textbüchern älterer Opern einen eben ſo augenfälligen als wohlthuenden Fortſchritt bekunden. So verlieh er, allenthalben nach Wahrheit des Ausdrucks, nach lebensvoller Charakteriſtik trachtend, dem Ganzen jenen inneren geiſtigen Zuſammenhang, jenen harmoniſch beſeelten Organismus, der eine neue große Epoche des muſikaliſchen Dramas einleitet. Was wir heute auf dieſem Gebiet, außer den Werken der claſſiſchen Zeit, Herrliches beſitzen, wir danken es lediglich den Errungenſchaften Webers'; ſelbſt der kühne Reformatorengeiſt der jüngſten Tage baſirt auf ſeinen Principien und erſtrebt ſtreng genommen nicht viel mehr, als die letzten Conſequenzen deſſen, was er, der große Schöpfer des romantiſchen Dramas, angeſtrebt.

Und Eins noch fällt bei unſerer Schätzung Weber's ins Gewicht: daß er der Erſte geweſen, dem unſer Volk das Geſchenk eines wahrhaft nationalen Muſikdramas dankt. Die Opern ſeiner großen Vorgänger Gluck, Mozart und Beethoven ſind mehr claſſiſches Gemeingut, als ſpecifiſch nationale Schöpfungen, weniger das Ergebniß eines beſonderen, als vielmehr eines allgemeinen claſſiſchen Kunſtideals, an deſſen Ausbildung unſern

Nachbarn im Süden und Weſten nicht minderer Antheil als uns ſelber gebührt. Die Gunſt Frankreichs hat Gluck's, der Einfluß Italiens Mozart's Meiſterſchaft gereift und in ihre Bahnen geleitet. Aber ſelbſt des urdeutſchen Beethoven herrlicher Fidelio ſpricht mehr in allgemein menſchlicher als ſpecifiſch deutſcher Sprache zu uns. Die Region des Ideals iſt ſeine Heimat; ſein Weſen ſo hoch und tief geartet, daß, ob wir uns auch ſeit langem gewöhnt haben, ihn als die höchſte Zier unſrer heimiſchen Geſangsbühne zu betrachten, der ſchlichte Sinn des Volks gleichwol in ehrerbietiger Ferne ihm gegenüber ſteht und ſeine ganze Größe mehr ahnt, als zu begreifen im Stande iſt. Anders bei Weber. Sein Kunſtwerk, mag er auch ab und zu ins bunte Traumreich der Phantaſie entfliehen, haftet am Boden der Wirklichkeit. Er greift hinein ins volle Menſchenleben; der ſchlichten Alltagswelt entnimmt er ſeine Geſtalten, nicht Idealgebilde, ſondern leibhaftige Menſchen, wie ſie rings um ihn her athmen, Kinder echt deutſchen Gemüths und Geblüts, die in verwandten Lauten zum Volke reden. Das iſt's, was ihm in der Liebe des Volks den Preis davontragen ließ, über alle, die vor und nach ihm in Tönen ſangen. Von allen Componiſten ſteht keiner ſeinem Herzen näher als der Sänger des Freiſchütz, jener vorzugsweiſe geliebten, ewig jungen Oper, die deutſcher Art und Abkunft unverkennbaren Stempel trägt, und nirgend anders als in unſerem Vaterland ihren Urſprung haben konnte.

Nichtsdeſtoweniger ſind auch Carl Maria von Weber, gleich vielen ſeiner Kunſtgenoſſen, jene trüben Erfahrungen nicht erſpart geblieben, von denen das Neuerſtehende im Reiche der Kunſt zumeiſt begleitet zu ſein pflegt. Auch ihm, der das Leben mit unvergänglichen Blüten geſchmückt, hat es mehr mit Dornen denn mit Früchten gelohnt. Er gehörte nicht zu jenen bevorzugten Naturen, denen ein freundliches Geſchick die Pfade ebnet

zu gefahrloſer Wanderung; durch Berg und Thal, über Klippen und rauhes Geſtein hat ihn der Weg ſeines Lebens geführt, und als er endlich nach mühevoller Pilgerſchaft den Gipfel der Höhe erklommen, als ſich ſeinen Augen der lächelnde Blick einer verheißungsreichen Zukunft aufthat, da ſchloſſen ſie ſich müde zum ewigen Schlummer, und die raſtlos ſtrebende Künſtlerſeele ſtand in Wahrheit am Ende alles Kampfes.

Im Norden Deutſchlands, in der holſtein'ſchen Stadt Eutin, hat Carl Maria von Weber's Wiege geſtanden. Dort ward er am 18. December (nach irrthümlicher Angabe des Kirchenbuchs am 18. November) 1786 als erſtes Kind jener zweiten Ehe geboren, die ſein ſchon alternder Vater Franz Anton von Weber — der Onkel von Mozart's Gattin Conſtanze — während eines Aufenthaltes in Wien mit der ſchönen achtzehnjährigen Genoveva von Brenner aus Oberdorff in Bayern geſchloſſen. In ſeiner Familie, die bereits gegen Ende des ſechszehnten Jahrhunderts dem begüterten Adel Niederöſterreichs angehörte, war ſeit Generationen eine an Manie grenzende Leidenſchaft für Muſik und Bühnenweſen erblich, die endlich für Carl Maria's Vater zum Verhängniß werden und, im Verein mit der Haltloſigkeit ſeines Charakters, die völlige Zerrüttung ſeiner äußeren Verhältniſſe herbeiführen ſollte. Ihres reichen Beſitzſtandes waren ſchon ſeine Vorfahren allmälig verluſtig gegangen; er aber hatte jener künſtleriſchen Liebhaberei nicht nur ſeine eigene Stellung am kurkölniſchen Hofe, ſondern zugleich auch das anſehnliche Vermögen ſeiner erſten Gattin zum Opfer gebracht. So war aus dem vornehmen Hofcavalier ein wandernder Schauſpieldirector und, als auch jenem die weiteren Subſiſtenzmittel fehlten, endlich ein dunkler Stadtmuſikus in dem abgelegenen Eutin geworden, der es nicht verſchmähte, die beſcheidenen Feſte der Bürger und Landleute mit ſeiner Kunſt zu verherrlichen.

Wenige Monate nach der Geburt Carl Maria's legte er indeſſen auch dieſe Stellung wiederum nieder, und ſein unruhvoller Geiſt trieb ihn und die Seinen zu neuem Wanderleben in die Welt hinaus. Eine neue Schauſpielergeſellſchaft wurde mit Hülfe ſeiner Kinder aus erſter Ehe (er beſaß deren acht), denen er die nöthige Vorbildung dazu verliehen, organiſirt; dann begannen abermals die alten Kreuz- und Querfahrten durch das deutſche Vaterland. Die Bühne war ſomit der erſte Spielplatz Carl Maria's, die Welt, die ſeine früheſte Jugend umſchloß.

Verſchiedene Städte Mittel- und Süddeutſchlands nahmen ſie abwechſelnd zu längerem Aufenthalt auf; eine beſonders lange Raſt aber ward, der kriegeriſchen Zeitverhältniſſe wegen, in Salzburg gehalten. Dort auch begrub Franz Anton ſein junges Weib, das ihm, nach längeren körperlichen und ſeeliſchen Leiden, im März 1798 durch den Tod entriſſen wurde. So ſtand Carl Maria als elfjähriger Knabe am Grabe der Mutter, die er über Alles geliebt und deren ſanfte Obhut ihn ſo ſorglich vor den gefährlichen Einflüſſen eines abenteuervollen Lebens behütet hatte. Zart und kränklich von Natur, von früheſter Kindheit an mit dem Gebrechen der Lahmheit behaftet, hatte er ſich dem weichen, melancholiſchen Weſen der Mutter innig angeſchloſſen, deren liebevolle Hand die junge Seele gebildet und die erſten Schritte des kindlichen Geiſtes geleitet. Nun ſie ihm ſo frühe entriſſen worden, übernahm es eine Schweſter des Vaters, mit dieſem gemeinſam die Erziehung des Knaben fortzuſetzen. Der Letztere ließ ſich vor allem die künſtleriſche Bildung deſſelben angelegen ſein. Es war von jeher der heißeſte Wunſch ſeines Herzens geweſen, ſich und der Welt in einem ſeiner Kinder ein muſikaliſches Genie zu erziehen. Er hatte, von dieſer Hoffnung geleitet, mit jedem Kind, das ihm der

Himmel geſchenkt, allerhand muſikaliſch-pädagogiſche Experimente angeſtellt und zwei ſeiner Söhne ſogar der Leitung Joſeph Haydn's in Wien übergeben, ohne daß jedoch das Glück ſeine Beſtrebungen mit hervorragenden Reſultaten belohnt hätte. Zu ſeiner Beunruhigung zeigte auch Carl Maria, während des von ihm und ſeinem älteſten Sohne gemeinſam geleiteten Muſikunterrichts, ſo wenig Befähigung, daß der Letztere einmal voll Unmuth ausrief: „Carl, du kannſt vielleicht Alles werden, aber ein Muſiker wirſt du nimmermehr!“

Erſt als dem Knaben in Perſon des Kammermuſikus Heuſchkel (1796), wie ſpäter in Michael Haydn in Salzburg (1797) geeignetere Lehrkräfte zugeführt wurden, regte ſich mehr und mehr in ihm auch die Begabung zur Tonkunſt. Bekennt doch Weber ſelbſt in dem von ihm verfaßten kurzen Lebensabriß in Bezug auf Erſteren, daß er „den wahren, beſten Grund legte zur kräftigen deutlichen und charaktervollen Spielart und zu gleicher Ausbildung beider Hände auf dem Clavier.“ Der regelloſen Erziehungsweiſe Franz Anton von Weber's ward damit wenigſtens in muſikaliſcher Beziehung ein geordnetes Syſtem entgegengeſetzt, deſſen heilſame Wirkung auf den jungen Geiſt ſich bald zu offenbaren begann. In dem Maße, als er ſich in der Welt der Töne zurechtfinden und die in ihr waltenden Formen und Geſetze erkennen lernte, vertiefte ſich auch ſein Intereſſe an der Muſik und befeſtigte den Entſchluß des Vaters, ihn ganz ſeiner Lieblingskunſt zu weihen. Zu dieſem Zweck verſchaffte der Letztere dem Sohn eine Stelle als Capellknabe an dem fürſterzbiſchöflichen Inſtitut zu Salzburg, und hier war es, wo, wie ſchon erwähnt, Michael Haydn, der Bruder des großen Haydn in Wien, durch die Talente des Knaben aufmerkſam gemacht, denſelben unter ſeine beſondere Obhut nahm. Der unter Heuſchkel's umſichtiger Führung begonnene ſyſtema-

tiſche Unterricht im Clavierſpiel und Generalbaß ward, neben gleichzeitigen Uebungen im Geſang, mit noch erhöhter Strenge fortgeſetzt und ließ binnen Kurzem ſo erſichtliche Fortſchritte gewahren, daß der ſtolze und beglückte Vater bereits im Sommer 1798 eine Compoſition Carl Maria's: ſechs Fughetten, denen der beſondere Beifall Michael Haydn's zu Theil geworden, dem Druck übergeben konnte. Die Kritik nahm freundlich Notiz von dieſer Erſtlingsgabe des zwölfjährigen Kunſtjüngers, und Friedrich Rochlitz in Leipzig, deſſen Richterſpruch in Sachen der Tonkunſt allgemein in Ehren ſtand, beurtheilte dieſelben in der von ihm herausgegebenen Muſikzeitung voll aufmunternder Anerkennung.

Die von Michael Haydn vertretene künſtleriſche Richtung war jedoch nicht diejenige, die den Sympathien Franz Anton von Weber's und ſeinen Abſichten für die Zukunft ſeines Sohnes auf die Dauer zu entſprechen vermochte. Sein Verlangen war darauf gerichtet, die Thätigkeit Carl Maria's baldmöglichſt der Bühne zuzuführen, ein Weg, dem die ſtrenge Methode Haydn's nicht entgegenleitete. Er beſchloß daher zur ſchnelleren Erreichung dieſes Zieles, die Fortſetzung der Studien ſeines Sohnes in einem geeigneteren Orte, und ſeine Wahl fiel, von Haydn's Rathſchlägen bereitwillig unterſtützt, auf München, dahin er denn auch noch vor Ende des Jahres 1798 ſammt den Seinen überſiedelte. Das Theater daſelbſt ſtand ſeit der kunſtliebenden Regierung Carl Theodor's von der Pfalz in hoher Blüte. Die Leitung der Oper war den tüchtigen Händen der Capellmeiſter Winter und Danzi anvertraut; überdem aber waren es vor Allem zwei Männer, welche die Anziehungskraft Münchens für Franz Anton von Weber weſentlich erhöhten: Joſeph Grätz, ein vielgeſuchter Bildner junger muſikaliſcher Talente, und der berühmte Sänger Wallishauſer (oder Valleſi), der nach einem

langen, an Triumphen reichen Bühnenleben nun als Geſang-meiſter der Ruhe pflegte. Der Letztere nahm, nach voraus-gegangener Prüfung Carl Maria alsbald unter ſeine Schüler auf; dagegen weigerte ſich der Erſtere trotz der Empfehlung Michael Haydn's ſtandhaft, den gewünſchten Unterricht zu ertheilen. Einer ſeiner Schüler, Kalcher, übernahm denſelben endlich an ſeiner Statt und mit dem günſtigſten Erfolge. Weber ſelbſt betont in der erwähnten Selbſtbiographie, daß er „dem klaren, ſtufen-weiſe fortſchreitenden, ſorgfältigen Unterricht Kalcher's größtentheils die Herrſchaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunſtmittel vorzüglich in Bezug auf den reinen vierſtimmigen Satz danke." Bereitwilliger als die früheren Lehrmeiſter des Knaben ging er auf die individuelle Neigung und Begabung deſſelben ein, und ſein Productionsvermögen ſteigerte ſich unter dieſem Einfluß auf wunderbare Weiſe. Eine Partitur nach der andern entſtand im Laufe eines Jahres, darunter eine Oper „die Macht der Liebe und des Weines", eine große Meſſe, Trios, Sonaten und vieles Andere; während, bei gleichzeitiger Fortſetzung des Ge-ſangsunterrichts, Carl Maria auch ein thätiges Mitglied der von Wallishauſer veranſtalteten Vocal- und Inſtrumental-Aka-demien war und ſich bald zu einem bewunderten Clavierſpieler und Sänger emporſchwang.

Mochte nun jene frühzeitig angeſtrengte Thätigkeit des Knaben auch ſeiner zarten körperlichen und ſeeliſchen Organiſa-tion nicht eben zuträglich ſein: den in der Schwäche der Eitel-keit befangenen Vater erfüllte ſie doch trotz alledem mit Stolz und Freude. Voll Eifers bemühte er ſich fort und fort, den jugendlichen, von ihm überſchätzten Werken ſeines Sohnes einen Verleger zu gewinnen, ohne daß der Erfolg ſich ſeinen Beſtre-bungen günſtig erwies. Da kam er, durch die Bekannt-ſchaft mit Sennefelder, dem Erfinder des Steindrucks, auf den

Gedanken, daß Carl Maria ja ſein eigener Drucker und Verleger werden könne. Das Geheimniß Sennefelder's war ihm bald abgelauſcht; Carl Maria begann ſelbſt in der Werkſtätte deſſelben eifrig zu arbeiten und, durch frühere Uebungen im Zeichnen und Kupferſtechen unterſtützt, ſich die Technik der neuen Kunſt ſo vollſtändig zu eigen zu machen, daß er binnen Kurzem ſogar für die Vervollkommnung derſelben thätig war und im Verein mit ſeinem Vater eine verbeſſerte Preſſe conſtruirte.

Sechs lithographirte Variationen erſchienen als erſtes Reſultat jener Studien (op. 2), und man war eben bereit, denſelben neue Erzeugniſſe des Knaben folgen zu laſſen, als eine in Kalcher's Wohnung auf unerklärliche Weiſe ausgebrochene kleine Feuersbrunſt den Schrank, darin dieſer die Compoſitionen ſeines Schülers aufbewahrte, und eben nur ihn allein, verzehrte. Tief entmuthigend wirkte jenes Ereigniß auf den jungen Künſtler. Gewiſſem poetiſchen Aberglauben von früher Jugend an nicht abhold, meinte er in demſelben einen Fingerzeig der Vorſehung zu ſehen, daß der von ihm begonnene Weg nicht der rechte ſei, daß er fortan der Muſik entſagen und jener andern Kunſt ſein Leben weihen ſolle, der er ſich doch bisher nur um dieſer erſten willen ergeben hatte. Er beſchloß, wenn auch mit ſchwerem Herzen, jener höheren Mahnung zu folgen, und ſelbſt der lebhafteſte Einſpruch ſeiner Lehrer vermochte nicht, ihn in ſeinem Vorhaben zu erſchüttern. Da nun zu gleicher Zeit auch Sennefelder auf die Beſtrebungen Weber's in der von ihm erfundenen Kunſt eiferſüchtig zu werden und ihm allerhand Hinderniſſe in den Weg zu legen begann, vereinte ſich Mancherlei, um Vater und Sohn den Weggang von München wünſchenswerth erſcheinen zu laſſen. Sie verließen daſſelbe im Mai d. J. 1799, um nach mehrfachem Hin- und Herreiſen im Frühling des nächſtfolgenden Jahres für kurze Zeit dahin

zurückzukehren und ihre Ueberſiedelung nach Freiberg zu bewerkſtelligen.

Als eine der hervorragendſten Pflegeſtätten techniſcher Wiſſenſchaft war ihre Wahl auf letzteren Ort gefallen. Hier glaubten ſie ihre lithographiſchen Experimente am erfolgreichſten betreiben zu können, und die Errichtung einer Officin für lithographiſchen Notendruck ward bereits im Voraus öffentlich angekündigt. Die Reiſe dahin aber geſtaltete ſich, wol aus ökonomiſchen Gründen, zur Kunſtreiſe. Verſchiedenen der bedeutenderen Städte, die ſie berührten, wurde Gelegenheit geboten, die Virtuoſität des vierzehnjährigen Carl Maria zu bewundern, und ſo, nachdem er ein Jahr lang ſich unabläſſig mit den todten Notenzeichen gemüht, begannen dieſelben mit einem Male in ihm lebendig zu werden; in ſeiner Seele ſang und klang es wiederum, und die alte leidenſchaftliche Liebe zur Tonkunſt erwachte mit unwiderſtehlicher Gewalt. Statt, wie beabſichtigt, zu lithographiren, ging es nun voll friſchen Muthes ans Componiren, und durch den Director der Freiberger Schauſpielgeſellſchaft veranlaßt, reifte der große Plan einer Oper binnen wenig Monaten in ihm zur vollendeten Ausführung. Bereits am 24. November 1800 gelangte dieſelbe unter dem Titel des „ſtummen Waldmädchens“ in Chemnitz und wenig ſpäter in Freiberg zur Aufführung, ohne jedoch eine beſondere Wirkung erzielen zu können. Weber ſelbſt bezeichnete ſie ſpäterhin als „ein höchſt unreifes und nur hier und da nicht ganz an Erfindung leeres Product.“ Als jedoch die Kritik kurz nach ihrem Entſtehen den Ausſpruch wagte, daß man ſie „nur als Blüten betrachten dürfe, die erſt in der Folge ſchöne und reifere Früchte verſprechen,“ entſpann ſich zwiſchen Componiſten und Recenſenten ein Federſtreit, der den Entſchluß Weber's, Freiberg wiederum zu verlaſſen und eine abermalige Kunſtreiſe anzutreten, zur

Folge hatte. Nach einem längeren Wanderzuge trafen ſie im November 1801 in Salzburg ein, um, da es der Ordnung langwieriger Geſchäfte von der Zeit der Theaterleitung Franz Anton von Weber's her galt, bis zum Juli des nächſtfolgenden Jahres daſelbſt zu verweilen. Carl Maria benutzte dieſen Aufenthalt zur Wiederaufnahme ſeiner Studien unter Michael Haydn's Leitung, als deren weſentlichſtes Ergebniß die graziöſen „Six petites pièces à quatre mains“ (op. 3) und die kleine komiſche Oper: „Peter Schmoll und ſeine Nachbarn“ erſcheinen. Im März 1803 ſah er das letztgenannte Werk ohne ſonderlichen Erfolg in Augsburg über die Bühne gehen, wo er nach einer Reiſe durch Norddeutſchland mehrere Monate lang am kurfürſtlichen Hofe zubrachte; mit Beginn des Sommers aber begab er ſich nach der öſterreichiſchen Kaiſerſtadt.

Wien, die Geburts- und Blüteſtätte muſikaliſcher Claſſicität, war ſchon längſt das Ziel der Sehnſucht des jungen Tonkünſtlers geweſen. Immer unwiderſtehlicher aber erwachte in ihm der Drang, mit eigener Hand aus dem Urquell des künſtleriſch Schönen zu ſchöpfen, der ihm dort in unverſieglicher Fülle zu ſtrömen ſchien, in dem Grade, als er ſich der Mängel des eigenen Wiſſens und Könnens, vornehmlich auf dem Gebiete der Theorie ſeiner Kunſt, bewußt ward. Joſeph Haydn, der noch immer in ungeſchwächter Kraft wirkende Greis, ſollte, ſo hatte er gehofft, ihn unter ſeine Führung nehmen und ihn den ſteilen Pfad zur Vollendung der Künſtlerſchaft emporleiten. Statt ſeiner aber ward jener wunderliche Mann ſein Lehrer, der, halb Gelehrter, halb Charlatan, halb Prieſter, halb Weltkind, halb Künſtler, halb Jeſuit, die Welt von ſich reden machte und als der berühmteſte muſikaliſche Lehrmeiſter ſeiner Zeit gefeiert ward: Abt Vogler. Mit der ihm eigenthümlichen Zaubermacht über junge Gemüther und ſeine Jünger insbeſondere,

nahm er auch die Seele Carl Maria's um ſo widerſtandsloſer und dauernder gefangen, als eine äußere Aehnlichkeit, ſowol als innere Wahlverwandtſchaft zwiſchen ihm und Franz Anton von Weber ſeine Anziehungskraft für den Sohn des Letzteren um ein Bedeutendes erhöhte. Genug, ſeit es mit Hülfe eines neugewonnenen muſikaliſchen Freundes, Johann Gänsbacher, gelungen war, dem jungen Tonkünſtler die Gunſt des vielbegehrten Unterrichts Vogler's zu ſichern, lag er voll feurigen Eifers ſeinen Studien ob, mochte ihn die Weiſung des neuen Lehrers auch Wege führen, die ſeinen eigenen Neigungen wenig entſprachen. Selbſtverſtändlich konnten dem geübten Blicke des erfahrenen Meiſters die vielfachen Mängel und Lücken nicht verborgen bleiben, die ein häufig unterbrochener, wenig geregelter Bildungsgang in Carl Maria's techniſchem Wiſſen herbeigeführt hatte, und klar erfaßte er die ihm gewordene, nicht eben dankbare Aufgabe, den ſtrebſamen Geiſt des Knaben aus der lichten Sphäre eigenen Schaffens in das beſcheidene Dunkel mühſamen Lernens zurückzuführen. Weber ſelbſt hat es ausgeſprochen, welch' ſchwere Entſagung es ihm gekoſtet, dem Rathe Vogler's folgend, auf das eigene Produciren zu verzichten und ſeine Zeit allein dem eingehendſten Studium der Werke unſerer großen Meiſter zu widmen. Doch ſcheint es, als habe der Lehrer ſich von den Fortſchritten des Schülers befriedigt gefühlt, denn ſein Richterſpruch erklärte ihn bereits nach der kurzen Friſt eines noch nicht vollendeten Jahres zur Annahme einer ſelbſtſtändigen Stellung reif. Auf Vogler's Empfehlung erging im Juli 1804 an den ſiebzehnjährigen Jüngling der Ruf als Muſikdirector des Breslauer Theaters, und im September ſchon folgte er demſelben und ſiedelte gemeinſam mit ſeinem Vater nach ſeinem neuen Beſtimmungsorte über.

Nur ungern und allein der warmen Befürwortung Vogler's Gehör gebend, ſchied Carl Maria von Wien und den ihm lieb gewordenen Beziehungen. Hier, inmitten jener heitern Stadt der Genußſeligkeit, deren nimmer wechſelnde Phyſignomie Glanz und Freude, deren Atmoſphäre ewiger Sonnenſchein zu ſein ſcheint, war ihm, dem Jüngling, zum erſten Male das berauſchende Glück fröhlichen Lebensgenuſſes aufgegangen, und ſeine glühende Phantaſie, ſein nur zu leicht bewegliches Empfindungsleben hatte ſich den Verlockungen deſſelben mehr als heilſam hingegeben. Nun in die nüchternere Welt der preußiſchen Provinzialſtadt eintretend, mochte ihn der Wechſel um ſo ſchmerzlicher, der Himmel über ihm um ſo ſonnenloſer dünken, auch wenn die frühzeitig erworbene Ehre ſeiner Stellung und die durch dieſelbe gebotene Selbſtſtändigkeit einen neuen Reiz auf den jungen Künſtler ausübten. Mit dem ihm eigenen Feuereifer, der noch durch das Bemühen geſteigert ward, ſeine von vielfachen Vorurtheilen begrüßte Jugendlichkeit durch ſeine Leiſtungen vergeſſen zu machen, begann er ſeine Wirkſamkeit, und der erſte Verlauf derſelben bereits bekundet das ihm angeborene organiſatoriſche Genie, dem bei ſeiner ſpäteren umfaſſenderen Bühnenthätigkeit ſo großartige Reſultate entſpringen ſollten. Schon das erſte Jahr ſeiner Leitung des Breslauer Theaters brachte dem Repertoire deſſelben eine Bereicherung durch eine Anzahl der beſten claſſiſchen Opern, während er gleichzeitig für Verbeſſerung und Complettirung des Orcheſter- und Bühnenperſonals wirkte und eine vollſtändig neue Orcheſterordnung einführte. Leider nur ward die Freiheit ſeiner Bewegungen durch Intriguenweſen und das Treiben einer Oppoſitionspartei gehemmt, die ſich gegen ihn gebildet hatte, und deren eifriges Beſtreben dahin ging, den jungen Dirigenten vom Ruder zu bringen. Der ſeit dem Eintritt des Letzteren ſich nicht eben

günſtiger geſtaltende Stand des Opernbudgets kam hinzu, um ihn auch der Theaterverwaltung unliebſam zu machen. Immer unverhohlener bezeichnete man ihn als einen „Verſchwender und Jäger nach Idealzuſtänden“ und drang auf Reduction der Bühnen- und Orcheſterkräfte. Eine längere Krankheit, die ihn in Folge einer durch ein Verſehen ſeines Vaters herbeigeführten Vergiftung befallen, vor deren tödtlichem Ausgange ihn nur das glückliche Hinzukommen eines Freundes rettete, benutzte man, um jene Forderung eigenmächtig in's Werk zu ſetzen. Dies aber genügte, den gekränkten Künſtler im Mai 1806 ſeine Entlaſſung fordern zu laſſen, die man ihm ſofort ertheilte.

Ohne alle weiteren Subſiſtenzmittel ſah Carl Maria nun nach Niederlegung ſeiner Stelle ſich und ſeinen alten kränkelnden Vater lediglich auf den beſcheidenen Ertrag einiger Muſikſtunden angewieſen, und die Noth klopfte gebieteriſch an die Thür des jungen Muſikers. Der kleine Reſt des väterlichen Vermögens war verbraucht, und allerhand Verbindlichkeiten, die er in Folge ſeines ſehr heitern, keineswegs ſparſamen Lebens in Wien und Breslau eingegangen, erhöhten das Drückende ſeiner Lage. Der Entſchluß, „mit Muſik hauſiren zu gehen“ und eine längere Kunſtreiſe anzutreten, ſcheiterte leider an der Ungunſt der kriegeriſchen Zeitverhältniſſe, darum mochte er es als eine freundliche Fügung der Vorſehung preiſen, als ihn im Herbſt jenes ſorgenvollen Jahres eine Einladung des muſikliebenden Herzogs Eugen von Würtemberg an deſſen Hoflager zu Carlsruhe in Oberſchleſien rief. Eine kurze aber ſonnige Zeit des Glücks war ihm daſelbſt zu verleben vergönnt, und um ſo unbekümmerter durfte er ſich derſelben hingeben, als die Großmuth des Fürſten ihm gleichzeitig auch die Sorge für den Vater vom Herzen nahm. Unter dem Titel eines „herzoglichen Muſik-Intendanten“ widmete er dem regen Kunſtleben des Hofes ſeine

Kräfte, ſein ſchon in Breslau geübtes Directionstalent zugleich weiterbildend. Den während der Breslauer Epoche entſtandenen Werken — einem Opernfragment Rübezahl und der Overtura Chinesa, die er ſpäter zur Turandot-Ouvertüre umtaufte, — folgten nun verſchiedene für die Carlsruher Verhältniſſe berechnete Compoſitionen, darunter zwei Symphonien, die, der Geſchmacksrichtung des Herzogs entſprechend, eine ausgeprägt Haydn'ſche Färbung tragen, ein Hornconcert und Variationen über das graziöſe italieniſche Volkslied: „Vien qua, Dorina bella!“

Leider machten die unſeligen politiſchen Zuſtände Deutſchlands jenem glücklichen Stillleben bald ein Ende, indem ſie die Abberufung des Herzogs zur Armee und in Folge deſſen im Februar 1807 auch die Auflöſung ſeiner Capelle veranlaßten. Da die meiſten Mitglieder derſelben durch Verwendung des Herzogs im Civildienſt ein Unterkommen fanden, wendete ſich auch Carl Maria mit der Bitte an ſeinen fürſtlichen Freund, ihm bei Gründung einer neuen Exiſtenz behülflich zu ſein. Die Fürſprache deſſelben vermittelte ihm alsbald die Stelle eines Geheimſecretärs bei ſeinem Bruder, dem Herzog Ludwig von Würtemberg, und ſo wandte ſich Weber (im Juli 1807) nach Stuttgart.

Nicht eine der Begabung des jungen Muſikers entſprechende Stellung freilich war es, in die er daſelbſt eintrat. Seine künſtleriſche Befähigung ward nur nebenher, durch Ertheilung des Muſikunterrichts der herzoglichen Kinder, in Anſpruch genommen. Sein eigentliches Amt aber beſtand in der undankbaren Miſſion, die äußerſt derangirten Kaſſenverhältniſſe ſeines neuen Herrn zu ordnen und zu leiten, und die ſich aus denſelben fort und fort ergebenden Differenzen mit möglichſt geſchickter Hand auszugleichen. Häufige Scenen unerquicklichſter

Art mit dem ob jenes Treibens erzürnten königlichen Bruder des Herzogs, wie mit deſſen Gläubigern erwuchſen ihm daraus und machten die Stellung des mit derlei Geſchäften wenig vertrauten Künſtlers zu einer äußerſt gefährlichen. Das ihm täglich vor Augen ſtehende Beiſpiel einer von oben her beliebten lockern Lebensſitte erweckte den in ihm ſchlummernden Jugendübermuth von Neuem, und von der nicht eben lautern Hofatmoſphäre bei natürlicher Dispoſition nur zu leicht angeſteckt, überließ er ſich unbedenklicher denn je den Thorheiten ungebundenſten Lebensgenuſſes.

Seine geſelligen Talente und der liebenswürdige Frohſinn ſeines Weſens machten ihn ohnehin zu einem willkommenen Mitglied fröhlicher Kreiſe. Die verſchiedenartigſten Elemente ſchloſſen ſich ihm an, und in der heterogenſten Umgebung fühlte er ſich heimiſch, Dank der ihm eigenthümlichen Gabe der Natur, die ihn allenthalben, wo er auch ſtand, an ſeinem Platz erſcheinen ließ. Einen hohen, ihm bis dahin fremden Reiz übte auf ihn der Verkehr mit einer Reihe von bildenden Künſtlern, die, Dannecker an der Spitze, in Stuttgart lebten und deren vielſeitige Bildung ihn auf die Lücken ſeines eigenen Wiſſens aufmerkſam werden ließ. Im Umgang mit mehreren Gelehrten beſtrebte er ſich fortan, ſolche möglichſt auszugleichen und überließ ſich umfaſſenden kritiſchen und philoſophiſchen Studien.

Bei alledem blieb, da ſein Amt ihm genügende Freiheit ließ, auch ſeine eigene Kunſt ſelbſtverſtändlich nicht vergeſſen. Namentlich war die Liebe zu ihr wieder in den Vordergrund ſeiner Seele getreten, ſeit Ludwig Spohr als flüchtiger Gaſt in Stuttgart erſchienen war. Lautete auch deſſen Urtheil über die ihm von Weber vorgelegten Fragmente ſeines Rübezahl nicht eben ermuthigend, — denn er bezeichnete ſie als „dilettantenmäßig“ — ſo wirkte ein anderer Kunſtgenoſſe um ſo belebender

und fördernder auf den Entwickelungsgang des jungen Meiſters: Franz Danzi, der nach Niederlegung ſeiner Stelle in München die Direction der Stuttgarter Capelle übernahm. Zu ihm, dem mit nur geringer eigener Schöpferkraft, aber mit einer bedeutenden Beurtheilungs- und Leitungsgabe ausgeſtatteten Manne, trat Carl Maria alsbald in ein nahes Verhältniß, und ſeinem Einfluß im Weſentlichen iſt es zuzuſchreiben, wenn in den Compoſitionen Weber's fortan jenes geſangliche Element in den Vordergrund tritt, auf welches ſchon die Natur Carl Maria hingewieſen zu haben ſchien. Hatte die Kritik ſeinen bisherigen Werken, wenn auch ſicherlich mit Unrecht, den Mangel an Geſang zum Vorwurf gemacht, ſo bekunden ſeine ferneren Schöpfungen jenen Ueberfluß an melodiſcher Geſtaltungskraft, der Weber ſpäter den freilich ſcherzhaft gemeinten Namen eines „Melodieverſchwenders“ zuzog. Die Compoſitionen jener Zeit, wie die Six pièces à quatre mains (op. 10), das Momento capriccioso (op. 12), die Es-dur-Polonaiſe (op. 21) und Anderes tragen im Gegenſatz zu den vorhergehenden ſchon ein entſchieden individuelleres Gepräge. Auch wenn ſie nie und nimmer die Schule verleugnen, aus der ſie hervorgegangen, ſo macht ſich in ihnen doch die wachſende Selbſtſtändigkeit ihres Meiſters geltend, und vornehmlich die Es-dur-Polonaiſe verräth jene gewiſſe Grandezza, jenen heitern Glanz des Colorits, die der Muſik Weber's ſo durchaus eigenartig.

Zu gleicher Zeit auch beſchäftigte ihn ein großer Opernplan, nachdem er in einem ſeiner luſtigen Freunde, dem Schriftſteller Hiemer, den Schöpfer eines geeigneten Operntextes gefunden. Die Aufgabe des Letzteren ward durch Zugrundelegung des alten Textbuches vom „Waldmädchen“ weſentlich erleichtert, wenngleich, da Weber auch einen Theil der Muſik aus ſeinem früheren Werke mit herüber zu nehmen wünſchte, die künſtleriſche

Anordnung des Ganzen dadurch nicht eben gewann, ſodaß die nach Verlauf zweier Jahre vollendete Oper „Sylvana“ keinerlei Anſpruch auf harmoniſchen Organismus erheben durfte. Dank Danzi's Vermittelung hatte man zu Anfang des Jahres 1810 bereits mit den Vorbereitungen zur Aufführung dieſer Oper auf der Stuttgarter Bühne begonnen, als ein Ereigniß eintrat, das dem heitern Leben des jungen Muſikers plötzlich eine ernſte und verhängnißvolle Wendung gab.

Die finanziellen Verhältniſſe des Herzogs hatten ſich inzwiſchen, trotz der redlichen Bemühungen ſeines Secretärs, von Tag zu Tag mißlicher geſtaltet. Zu immer verzweifelteren Mitteln nahm man endlich, um gänzlichem Ruine vorzubeugen, ſeine Zuflucht; — ja der fürſtliche Herr verſchmähte es ſogar nicht, ſeine Einkünfte durch die Dankbarkeit begüterter Familien vermehren zu laſſen, deren Söhne, durch nur ſcheinbare Einverleibung in ſeinen Hofdienſt, der in dieſen Zeiten der napoleoniſchen Kriege ſo ſehr gefürchteten Militärpflicht entbunden wurden. Keines anderen Vergehens, als des des Mitwiſſens um jenen unrechtmäßigen Handel, ſchuldig, ward Weber, als Opfer einer gemeinen Intrigue, des Unterſchleifs angeklagt und auf Befehl des ihm übelwollenden Königs am 9. Februar 1810 inmitten des Theaterorcheſters in Verhaft genommen. Die Unterſuchung ward von dem König ſelbſt geleitet. Ungeachtet der ſeinem Herrn gegenüber beobachteten Discretion Weber's, aber ward die eigentliche Sachlage dem ſcharfen Blick des Regenten bald genug klar, und da ihm an Vermeidung allen Eclats gelegen war, behandelte man die ganze Angelegenheit fortan als eine private, indem man ſie mit den unglücklichen, derangirten Verhältniſſen Weber's in Verbindung brachte und ihn in Schuldhaft legte. Zwei Wochen ſpäter, am 26. Februar, ward Carl Maria in Gemeinſchaft mit ſeinem Vater in Folge

allerhöchſten Befehls über die Grenze gebracht, mit dem Bedeuten, als Landesverwieſene Zeit ihres Lebens den Boden Würtembergs nicht wieder zu betreten.

Eine ernſte Wandlung erfuhr Carl Maria von Weber's Weſen in jenen Tagen, und aus dem allen Jugendthorheiten zugeneigten Jüngling ward ein gefeſtigter Mannescharakter. Streng gegen ſich ſelbſt, redlich in ſeinen Beſtrebungen, ernſthaft in ſeinem Bereuen, ſuchte der Mann durch ſein ferneres Leben vergeſſen zu machen, was der Jüngling geſündigt, und durch allmälige gewiſſenhafte Löſung der ſo zahlreich eingegangenen Verpflichtungen insbeſondere jede Spur jener dunkeln Erinnerung vor ſich ſelber zu vertilgen. Durfte er doch ſchon zu Ende dieſes ereignißſchweren Jahres (1810) in ſein Tagebuch ſchreiben: „Ich kann mit Beruhigung und Wahrheit ſagen, daß ich dieſe zehn Monate über beſſer geworden bin; meine traurigen Erfahrungen haben mich gewitzigt, ich bin ordentlich in meinen Geſchäften, anhaltend fleißig geworden.“

Nach Mannheim und Heidelberg lauteten die Empfehlungsbriefe, die Danzi ſeinem jungen Freund beim Abſchied mit auf den Weg gegeben, und nach erſterem Orte lenkte dieſer zunächſt ſeine Schritte. Das muſikaliſche Leben dieſer Stadt war, ſeit es unter Carl Theodor's Scepter erblüht, noch immer ein reges, und ſo hieß man auch den warm empfohlenen jungen Tonkünſtler freundlich willkommen, deſſen Elaſticität ihn bald in den neuen Kreiſen heimiſch werden ließ. Mit dem bekannten Muſiktheoretiker Gottfried Weber vor allem knüpfte er ein dauerndes Bündniß, und dem erheiternden Einfluß freundſchaftlicher Beziehungen gelang es denn auch allmälig, den tief deprimirten Seelenzuſtand Weber's zu heilen und den natürlichen Frohſinn ſeines Weſens wieder hervorzulocken. Ueberdem belebte ihn der Entſchluß, ſein Leben fortan ganz und für immerdar der Kunſt

zu weihen, zu deren reinem Cultus er nun ſehnſüchtig zurückkehrte als zu einer tröſtenden und erlöſenden Wundermacht in den Kümmerniſſen dieſes Lebens. Er veranſtaltete in kurzer Aufeinanderfolge zwei Concerte, deren letztes beſonders ſich des günſtigſten Erfolges erfreute. Eine ſchon in Stuttgart geſchriebene melodramatiſche Cantate: „der erſte Ton", gelangte außer einem neuen Quartett und anderen Compoſitionen des jungen Meiſters dabei zur Aufführung und ward voll enthuſiaſtiſchen Beifalls vom Publikum aufgenommen.

In dieſer Zeit entſtand auch ein großer Theil jener Lieder, deren uns Weber eine reiche Anzahl (im Ganzen 128) geſchenkt und in deren Vortrag er ſelbſt uns als unübertroffener Meiſter geſchildert wird. Wir ſehen in denſelben den Ausfluß einer Lyrik, die in ihrer naiven Reinheit ein wahrhaft volksthümliches Element in ſich trägt. Die letzten Jahrzehnte haben uns gerade auf dem Gebiete des Liedes um ein Bedeutendes weiter gefördert, und eine der weſentlichſten Entwickelungen im Reiche der Muſik hat ſich ſeitdem in dieſer Richtung vollzogen. Unſer heutiger Liederreichthum entſpricht und genügt ſo völlig unſeren modernen Bedürfniſſen und Empfindungen, daß nur der mit hiſtoriſchem Sinn begabte Sänger noch zu den Liedern zurückgreift, die über Franz Schubert hinausliegen, und denen nicht der Name Mozart's und Beethoven's das Weihegeſchenk ewiger Jugend und ewiger Schönheit verlieh. So iſt es gekommen, daß Weber's Geſänge heutzutage wenig gehört, kaum noch gekannt ſind, daß ſie einer viel ferneren Zeit anzugehören ſcheinen, als dies in Wahrheit der Fall iſt. Vergegenwärtigen wir uns aber, daß, als Weber die erſten ſeiner Lieder ſchrieb, diejenigen Beethoven's theils noch nicht geſchrieben, theils noch nicht in's Publikum gedrungen waren, daß alſo die erſten lediglich auf Mozart's Liedern und den einfachen Strophen-

geſängen der älteren Meiſter baſirten, ſo erſcheint das, was ſie uns geben, immerhin als ein nicht zu verkennender Fortſchritt über die letzteren hinaus. Allerdings iſt auch hier die ſtrophiſche Form vorherrſchend beibehalten, die allgemeine Grundſtimmung meiſt in einer einfachen Melodie zuſammengefaßt, welche, je nach Umfang des Textes, ſich unverändert wiederholt, die Begleitung auf die unentbehrlichſte harmoniſche Unterlage beſchränkt: nichtsdeſtoweniger enthüllt ſich uns in ihnen manch' anmuthige Blüte feiner muſikaliſcher Genremalerei. Es ſei nur beiſpielsweiſe der „Serenade" des „Bettlerliedes" (op. 25), „Heimlicher Liebe Pein" (op. 64), des „Schneeglöckchens" (op. 71) gedacht. Das Wiegenlied „Schlaf Herzensſöhnchen" — ſammt dem Jungfernkranz im Freiſchütz wol das populärſte der Weber'ſchen Lieder — lebt, obwol mehr denn ſechs Jahrzehnte alt, noch immer im Munde des Volkes. Und in der That üben viele derſelben auch heute noch auf uns einen gewiſſen jungfräulichen Reiz, ſelbſt wenn die ſchwärmeriſche Zeit der ſentimentalen Guitarrebegleitung dem kräftigen Streben nach charakteriſtiſcher Wahrheit Platz gemacht hat und das Intereſſe an den naiven Scherzen humoriſtiſcher Geſänge vor dem Ernſte unſerer geſchäftig bewegten Tage keine Stätte mehr findet.

Die materielle Exiſtenz des jungen Muſikers, die in Mannheim keine genügende Sicherheit fand, forderte leider nach nur kurzem Aufenthalte ein Aufgeben der ihm daſelbſt liebgewordenen Verhältniſſe und ſeine Ueberſiedelung nach einem Orte, der ihm als Mittelpunkt für fernere Kunſtreiſen dienen konnte. Er ſiedelte zu dieſem Zwecke mit Beginn des Frühjahrs nach Darmſtadt über, das ihm zu gleicher Zeit den Vortheil bot, unter der Leitung ſeines alten Lehrers und Freundes Abt Vogler ſeine künſtleriſche Ausbildung fortzuſetzen. Auch Gänsbacher, den ihm von Wien her befreundeten Jünger Vogler's, fand Weber hier

wieder, während er ſich in dem unter des Abts Leitung emſig ſtudirenden Meyerbeer bald einen treuen Freund erwarb. Dieſe ſeine letztgenannten beiden Schüler erfüllten den alten Lehrer mit Stolz und veranlaßten ihn zu dem Ausrufe: „O, wenn ich hätte von der Welt gehen ſollen, ehe ich dieſe Beiden ausgebildet hatte, welches Weh würde ich empfunden haben! Es ruht etwas in mir, was ich nicht herausrufen konnte, dieſe Beiden werden es thun! Was wäre Perugino, was Fra Bartolomeo ohne Rafael!“

Als die bedeutendſten künſtleriſchen Ergebniſſe der Darmſtädter Periode ſind „Sechs Sonaten für Pianoforte und Violine“ (op. 17) und das Clavierconcert in C-dur (op. 11) vor Allem zu bezeichnen. Namentlich um ſeines wahrhaft claſſiſchen Adagios willen zählt das letztere zu den vollendetſten Schöpfungen Weber's. Tiefe und Größe der Empfindung, Schwung und Kühnheit der Declamation ſind ihm in ungleich höherem Maße zu eigen, als den meiſten der Clavierwerke des Meiſters.

Inzwiſchen vergingen Sommer und Herbſt während mannigfacher Kunſtreiſen. Im September rief ihn die Aufführung und perſönliche Leitung ſeiner Oper „Sylvana“ nach Frankfurt und brachte ihm die Freude einer beifälligen Aufnahme. Gegen Ende des Jahres nahm er wiederum einen längeren Aufenthalt in Mannheim. Dort componirte er ſeine komiſche Operette: „Abu Haſſan“, deren Stoff ſeinem eigenen Leben entnommen und wieder von ſeinem Freunde Hiemer bearbeitet war. Beide Bühnenwerke erfuhren übrigens nach langer Pauſe in unſeren Tagen eine erfolgreiche Wiederaufnahme. Das Jahr 1872 hat ſowol die Sylvana im Théâtre lyrique zu Paris, als den Abu Haſſan in der Wiener Hofoper wieder aufleben und ihre Melodien ihre alte Zauberkraft bewähren ſehen.

In Mannheim auch gründete Weber in Gemeinſchaft mit

den Freunden einen muſikaliſchen Geheimbund, der unter dem Namen „Harmoniſcher Verein“ ſich eine rationelle und objective Kritik zur Aufgabe ſtellte, trotz der redlichen Beſtrebungen ſeiner Mitglieder aber, und Weber's insbeſondere, nach einer nur kurzen Wirkſamkeit wieder zu Grabe ging. Auf dieſe Weiſe ward jenes perſönliche Intereſſe, jene thätige Theilnahme an der Kritik bei Weber ausgebildet, die ihn ſein Leben hindurch begleitet haben. Er war der erſte unſerer großen Muſiker, deren kritiſches Wirken mit ihrem künſtleriſchen Hand in Hand ging. Auch hier hat er neue Bahnen eröffnet, und die Meiſter der jüngſten Vergangenheit und der Gegenwart durften nur auf dem ſchon von ihm erſchloſſenen Wege weiter ſchreiten.

In den verſchiedenſten Zeitſchriften zerſtreut ſind die kritiſchen Arbeiten des Meiſters erſchienen, und gewiß ein dankenswerthes Beginnen war es, wenn nach Weber's frühem Tode Theodor Hell und in den letztvergangenen Jahren in noch verbeſſerter Weiſe die pietätvolle Hand des Sohnes, Max Maria von Weber, jene zerſtreuten Blätter zu einem Ganzen zuſammenſtellte. Dieſem Letzteren — jetzt kaiſerlichem Hof- und Miniſterialrath in Wien — auch dankt die muſikaliſche Welt das werthvolle Geſchenk jener umfangreichen Biographie („Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild.“ 1864—66), die uns einen tiefen und klaren Blick in die Verhältniſſe Weber's, in ſein Leben und Streben eröffnet und an welcher auch die vorliegende Skizze ihre weſentlichſte Baſis fand. Eine andere nicht minder verdienſtvolle Arbeit, das Reſultat langjähriger Forſchung und vollſter Hingabe an den Gegenſtand: „Carl Maria von Weber in ſeinen Werken“ beſitzen wir ſeit 1871 aus der Feder des Profeſſor F. W. Jähns in Berlin, der ſeine Verehrung des Weber'ſchen Genius auch überdem durch zahlreiche Ausgaben und Arrangements ſeiner Compoſitionen, wie durch eine erſt

neuerdings (1873) erſchienene „Lebensſkizze“ des Meiſters bethätigte.

Die Jahre 1811 und 12 füllen Kunſtreiſen aus, die Weber zunächſt nach München führten. Bei ſeinem erſten Concert daſelbſt gewann er durch die Compoſition eines Concertinos für Clarinette den Beifall des Königs in ſo hohem Grade, daß dieſer ihn ſofort zu ſich beſchied und, angeregt durch den Vortrag des Clarinettenvirtuoſen Bärmann, zwei Concerte für dieſes Inſtrument bei ihm beſtellte. Damit war der Ruf des jungen Meiſters in München mit einem Male begründet. Die Geſellſchaft öffnete ihm als einem gern geſehenen und gefeierten Gaſte bereitwillig ihre Kreiſe, während auch ſeine äußere Lage durch den reichen Ertrag ſeines Concertes weſentlich verbeſſert ſchien.

Mehrere Monate verweilte er in München, der Ausführung verſchiedener Compoſitionen hingegeben, von welchen vornehmlich ein Adagio und Rondo für das von dem Akuſtiker Kaufmann conſtruirte Harmonichord allgemeines Aufſehen erregte. Zu Beginn des Sommers erfreute ihn die erfolgreiche Aufführung ſeiner Operette „Abu Haſſan“ auf dem Hoftheater; noch vor Eintritt des Herbſtes aber führte ihn ſein Künſtler- und Wandertrieb von Neuem in die Ferne.

Nach dreimonatlicher Kreuz- und Querfahrt durch die Schweizer Städte und Berge kehrte er an Leib und Seele erfriſcht für kurze Zeit nach München zurück. Er vollendete mehrere Arbeiten, gab ſeiner alten Rübezahl-Ouverture eine neue Geſtalt unter dem Titel „Zum Beherrſcher der Geiſter“ und verabſchiedete ſich in einem glänzenden Concerte, um in Geſellſchaft ſeines Freundes Bärmann wiederum in die Welt hinaus zu fahren. In Prag, Leipzig, Gotha, Weimar, Dresden und Berlin traten ſie gemeinſchaftlich concertirend auf, und ihre Leiſtungen wurden mit vielem Beifall aufgenommen. In Leipzig, das Weber im

Uebrigen nicht gerade ſympathiſch berührte, erneute er ſeine Bekanntſchaft mit Rochlitz, dem warmen Gönner ſeiner Kunſt und Dichter ſeines „erſten Tons“. Auch mit Mahlmann und anderen Schöngeiſtern knüpfte er Verbindungen an, in deren Folge ſeine Liebhaberei für literariſche Thätigkeit neue Nahrung fand und der ihn ſchon länger beſchäftigende Plan eines Romans: „Tonkünſtlers Erdenwallen“ in den Vordergrund trat. Ein treues Bild des Lebens, Wirkens und Fühlens des Künſtlers wollte er darſtellen, das ſein eigenes Leben wiederſpiegeln ſollte, und in der That enthält das uns erhaltene Fragment eine ſolche Fülle des Anregenden und Originellen, daß wir die Nichtvollendung eines Werkes, das mit E. T. A. Hoffmann'ſcher Weiſe manches Verwandte zeigt, doppelt beklagen dürfen. Von den darin gegebenen ſchönen Ausſprüchen über ſeine Kunſt ſei hier nur beiſpielsweiſe eines beſonders charakteriſtiſchen gedacht: „Was die Liebe den Menſchen, iſt die Muſik den Künſten wie den Menſchen, denn ſie iſt wahrlich die Liebe ſelbſt.“

Von bedeutungsvollem Einfluß auf den inneren Entwickelungsgang unſeres Meiſters erwies ſich das Berliner Leben. Aus der ſonnigen, mehr äußerlichen Welt Süddeutſchlands zum erſten Mal dauernd in die durchgeiſtigtere Atmoſphäre der norddeutſchen Hauptſtadt verſetzt, bot ihm der Verkehr mit einem Kreis univerſell gebildeter Geiſter eine nie gekannte Quelle des Genuſſes und der Anregung. Mehr und mehr bildete ſich unter ihrer Einwirkung jene modernere, reflectirte Richtung ſeines Geiſtes aus, die im Gegenſatz zu der Naivetät ſeines früheren Schaffens ein bewußteres Ziel verfolgt und mit der Schärfe der Selbſtkritik ſouveräne Macht über den Effect gewinnt. Mit klarem Blick erkannte er die Schwächen ſeiner eigenen Schreibweiſe. „Ich habe bemerkt, daß ich ſehr über meine Manieren wachen muß,“ bekennt er ſich ſelbſt in ſeinem Tagebuch. Auch die Be-

rechtigung des häufig gehörten Vorwurfs der Kritik, daß ſeine Schöpfungen die ſtrenge Architektur des Aufbaus, den plaſtiſchen Guß der Form vermiſſen ließen, daß ſie dem Zeitgeſchmack und dem Effect huldigten, blieb ihm nicht verborgen. Und dennoch konnte er nicht anders. Weber war eine echt romantiſche Natur, die den Reichthum ihres Empfindens ungehindert ſtrömen ließ, auch dort, wo es ſich uns als ein Zuviel darſtellt, wo die Anwendung des rechten Maßes uns wirkſamer erſchiene. Ein üppiges Schmuckwerk überwuchert in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen (vorzugsweiſe in ſeinen Clavierwerken) nicht ſelten, ja zumeiſt die ſtrenge Gliederung der Form, und die Bedeutſamkeit der Gedanken zeigt ſich durch Phraſen überdeckt, die bei aller Fülle an melodiſcher Erfindung doch eine gewiſſe Verwandtſchaft untereinander bekunden. Weber's Muſe iſt mehr in der Empfindungs- als in der Gedankenwelt heimiſch; ſie trägt eine ganz beſtimmte Phyſiognomie, über die wir uns nirgend zu täuſchen vermögen. Mag ſeine Melodik auch vielfach an Mozart — ſein Ideal — erinnern, ſo verräth doch eine jede ſeiner Wendungen und namentlich das ihm ſpecifiſch eigenthümliche Figurenwerk, das ihn zum Schöpfer einer neuen Claviertechnik werden ließ, das Kind einer jüngeren, nachclaſſiſchen Zeit. Wol keiner unſerer großen Meiſter, Felix Mendelsſohn ausgenommen, der ſelbſt gar mancherlei von ihm erlernte, hat den Nachkommenden ſo vielfach zur Ausbeute dienen müſſen, als Carl Maria von Weber. Eine ganze Schaar kleinerer Geiſter hat ſich von ſeinen Früchten genährt und ſich die Stirn mit den Blumen geſchmückt, die ſeinem Genius entblühten. Weber ſchrieb ſeine Geſang- und Inſtrumentalcompoſitionen nur in dem Geiſt und für den Geiſt ſeiner Zeit, darum haben ſie mit ihm gelebt und ſind zum großen Theil auch mit ihm begraben worden. In ſeinen Opern aber umfaßte er mit weitſchauendem Blick die beſtehende und die werdende,

die gegenwärtige und die zunächſt kommende Welt, und darum überdauerten dieſelben die Grenzen ihrer Zeit und werden auch noch fernere Zeiten überdauern. Als Opern-componiſt darf Weber den Vergleich mit keinem ſeiner Kunſtgenoſſen ſcheuen, ſelbſt mit den Claſſikern nicht; auf den übrigen Gebieten ſeiner Kunſt aber hat es ihm Mancher zuvor gethan, und die großen Schöpfungen der jüngſtvergangenen Zeit haben das von ihm Gebotene vielfach in den Schatten geſtellt.

Mit dem Aufenthalt in Berlin ſchließt Weber's Jugend-periode, und ſein Schaffen nahm, wie ſchon erwähnt, jenen bewußteren Aufſchwung, der in der Vollendung ſeiner Dramen gipfelt. Von Compoſitionen entſtanden in jener Zeit nicht viele: ein Theil der C-dur Sonate (op. 24), verſchiedene Geſänge, ein Turnier-Bankett für Zelter's Liedertafel und der „Kriegseid" von Collin, den er für die Brandenburgiſche Brigade ſchrieb und ihr perſönlich einſtudirte. Dagegen nahm er an den Proben zu ſeiner „Sylvana" thätigen Antheil, die trotz des offenen und verſteckten Widerſtandes der Muſiker Anſelm Weber und Righini, durch Vermittelung des Fürſten Radziwill während des Sommers 1812 auf dem Hoftheater zur Aufführung kam und nach Weber's eigener Angabe einen glänzenden Erfolg erzielte, nachdem er manches ihm fehlerhaft Dünkende durch Beſſeres erſetzt hatte.

Berlin, trotz ſeiner kühlen, norddeutſchen Atmoſphäre, zeigte dem Meiſter von Anbeginn eine freundlichere Phyſiognomie, trug der Bedeutung ſeiner Erſcheinung ein wärmeres Verſtändniß entgegen, als die meiſten der Städte, deren Gaſt er bisher geweſen war. Verhielten ſich auch, wie ſchon erwähnt, ſeine Kunſtgenoſſen Anſelm Weber und Righini und, durch dieſe beeinflußt, auch Zelter und der Theaterintendant Iffland theils kalt, theils feindſelig ihm gegenüber, ſo ruhte er um ſo ſicherer in der Freundſchaft und Theilnahme anderer bedeutender Männer,

von denen wir nur Fürſt Radziwill, den Componiſten des Fauſt, Tiedge, Brentano und vor allen den berühmten Zoologen Lichtenſtein als die bekannteren Namen nennen wollen. Sehr freundlich aufgenommen auch fand er ſich im Kreiſe der Familie Meyerbeer's, die ihn während ſeines Aufenthaltes in Berlin gaſtlich beherbergte.

Im Hochſommer 1812 nahm Weber endlich ſchweren Herzens Abſchied von der preußiſchen Hauptſtadt, woſelbſt ihm bereits im Frühjahre die Kunde von dem in Mannheim erfolgten Hinſcheiden ſeines Vaters zugekommen war. Er folgte zunächſt einer Einladung des Herzogs Leopold Auguſt von Gotha, die ihn für mehrere Monate an deſſen Hof rief. In Geſellſchaft deſſelben muſicirte er viel, und beſonders liebte es der Fürſt, ſich beim Leſen von den Improviſationen des Künſtlers begleiten zu laſſen. Gehörte doch Weber zu den gefeiertſten Pianiſten ſeiner Zeit, die bekanntlich die Kunſt des Improviſirens, in der auch er excellirte, mit beſonderer Vorliebe pflegte. Auch mit Spohr und Methfeſſel führten ihn gemeinſame künſtleriſche Studien häufig zuſammen, trotz des kühlen Verhaltens, das Erſterer Zeit ſeines Lebens ihm gegenüber anzunehmen für gut fand.

Nach einem kurzen Ausfluge nach Weimar, den Weber auf beſondern Wunſch der Großfürſtin Maria Paulowna unternommen, und gelegentlich deſſen ſich ihm die perſönliche Bekanntſchaft mit Göthe und Wieland eröffnete, beſchloß er gegen Weihnachten ſeinen Gothaer Aufenthalt und ſchmückte das Gewandhausconcert zu Leipzig am Neujahrstage 1813 durch ſeine Gegenwart. Zwei neue Schöpfungen führte er dem Publikum daſelbſt zum erſten Male vor: eine von Rochlitz gedichtete Hymne: „In ſeiner Ordnung ſchafft der Herr" (keine der bedeutenderen Compoſitionen des Meiſters) und ſein Clavierconcert in Es-dur, durch deſſen Vortrag er die Hörer in Begeiſterung verſetzte. Gegenüber dem

erſten in Mannheim und Darmſtadt geſchriebenen Concert in C-dur jedoch erſcheint dies zweite (op. 32) wol brillanter und glänzender ſeiner äußeren Geſtalt nach, aber ärmer an Innerlichkeit und ſeeliſchem Gehalt..

Wenige Tage ſpäter ſchon finden wir Weber auf dem Wege nach Prag, feſt entſchloſſen, das goldene Traumbild, das ſeiner Seele ſchon ſeit Jahren vorgeſchwebt: eine Reiſe nach Italien, der Schweiz und Frankreich, zur Verwirklichung zu bringen.

Nicht aber wie die Phantaſie des Künſtlers ſie geſchaut, geſtaltete ſich die Zukunft. Nicht im Genuß der lichten Welt des Südens auf freier Künſtlerfahrt, voll ernſter Arbeit vielmehr, inmitten der düſtern Atmoſphäre des alten Prag ſollten die nächſten Jahre ſeines Lebens dahingehen. Kaum in letzterem Orte angelangt nämlich, traf ihn der ehrenvolle Antrag, die Direction der neu zu organiſirenden Oper daſelbſt zu übernehmen. Ein nicht geringfügiger Kampf entſpann ſich in Folge deſſen in ſeiner Seele. Auf der einen Seite die Verwirklichung ſeines Ideals — auf der andern die geſicherte Lebensſtellung, die ihm außer der einflußreichen Wirkſamkeit für die Kunſt zugleich die Möglichkeit bot, ſich endlich von der Laſt ſeiner alten Verpflichtungen zu befreien. Er beſtimmte ſich für dies letztere und ſchied damit für immer von der Erfüllung ſeines Lieblingstraums.

Das ihm angeborene Directionstalent, das ſich ſogar auf die geſammten decorativen Anordnungen verbreitete, bezeugte ſich von Neuem, als mit Beginn des September „Cortez", die erſte Oper unter ſeiner Führung, über die Bühne ging und ſelbſt den ſchwer zu begeiſternden Pragern den Urtheilsſpruch abrang: „die neuorganiſirte Oper gereiche dem Operndirector von Weber zur Ehre." In raſchem Aufeinander folgte nun eine Anzahl neuer Opern, und als das Jahr 1813 zur Rüſte ging, durfte

Weber mit dem Bewußtſein darauf zurückblicken, binnen zehn Monaten ein neues Operninſtitut von Grund auf geſchaffen und binnen vier und einem halben Monat mit durchaus neuen Kräften acht große Opern einſtudirt und zu befriedigender Darſtellung gebracht zu haben.

Als eine nur zu natürliche Folge dieſer überanſtrengenden, wenngleich mehr äußerlichen Beſchäftigung aber erſcheint uns der wenn nicht völlige Stillſtand, ſo doch ſehr verminderte Lebenstrieb ſeiner productiven Kräfte. Was Weber in jener Zeit geſchaffen, iſt zumeiſt ohne beſondere Bedeutung. Ihm mangelte die künſtleriſche Anregung und jede Berührung mit gleichartigen Elementen. „Ich bin ganz iſolirt und auf mich ſelbſt beſchränkt, eine unendliche Verſtimmung geht durch mein ganzes Weſen,“ ſchreibt er ſeinen Freunden; und an anderer Stelle: „Der Trieb zum Arbeiten, zu ſchaffenden Leiſtungen iſt ſo hohen Urſprungs wie die Liebe und läßt ſich eben ſo wenig erzwingen.“

So deprimirt, einer Erholung und eines Wechſels der Scenerie dringend bedürftig, zog er ſich während des Sommers 1814 in die Einſamkeit des kleinen böhmiſchen Bades Liebwerda zurück, um, nachdem er dort ſeine Geſundheit und ſich ſelber wieder gefunden, ſich in Berlin an dem langentbehrten Genuß freundſchaftlichen Seelenaustauſches zu erfriſchen.

In eine mächtig bewegte Welt trat er daſelbſt ein. Freiheitsjubel erfüllte die Luft, und Siegesſtolz ſchwellte die Herzen des Volkes, das den großen Kampf gegen fremde Tyrannei ſo glorreich beſtanden. Freiheit und Vaterland waren die Loſungsworte, das Centrum aller Intereſſen. Auch die Kunſt feierte jetzt nur ſie, die großen Ideen, die mit einem Male Leben und Wahrheit geworden waren, und wie der Pinſel des Malers nur Heldengeſtalten zu ſchaffen begehrte, ſo waren es Freiheitslieder vor allen. die der Bruſt des Sängers entſtrömten. Eine reiche

Anzahl patriotiſcher Geſänge hat jene Zeit in Deutſchland geboren. Auch Carl Maria von Weber trat bald in die Reihen derer, die die Begeiſterung des Volkes entflammten durch die Macht ihrer Töne. Auch ſeine Seele entzündete ſich an dem großen Völkerjubel, und neuer Lebenstrieb, friſcher Geſtaltungsdrang begann ſich in ihm zu regen, dem ſeine Muſe ſeit geraumer Zeit jegliche Gabe verweigert.

Ein enthuſiaſtiſcher Empfang war ihm zu Theil geworden in Berlin. Bald erſchien er als der gefeierte Liebling Aller und ſo von der Gunſt des Publikums getragen, trieb ſein Genius neue Blüten und Früchte. Kaum hatte er Berlin verlaſſen, als in der Einſamkeit des Reiſewagens tauſend Gedanken in ihm keimten und zum Ausdruck drängten. Während eines kurzen Aufenthaltes in Tonna beim Herzog von Gotha entſtanden bereits zwei Männerquartette: „Lützow's wilde Jagd" und das „Schwertlied", während der Reiſe ein drittes; nach Prag zurückgekehrt aber ward binnen Kurzem jener ganze Liedercyklus „Leyer und Schwert" von Theodor Körner beendet, der Weber zuerſt zum populären Componiſten, zum Volksſänger im wahrſten Sinne des Wortes gemacht hat. Die Wirkung jener Geſänge war eine ungeheure, alle anderen politiſchen Lieder verdunkelnde. Bald klangen ſie in tauſend und aber tauſend Herzen wieder, allenthalben zündend und Begeiſterung erweckend für das Vaterland, dem ſie erklangen, und den Meiſter, der ſie geſungen hatte, und deſſen jungen Ruf ſie zu der höheren Stufe des Ruhms emporführten.

In ſeinen amtlichen Verhältniſſen fehlte es dagegen nicht an Mißhelligkeiten aller Art. Immer lebendiger überkam den Meiſter das Gefühl geiſtiger Vereinſamung und ließ ihn klagend ausrufen: „Das Böhmerland iſt ein wahres geiſtiges Spital für mich geworden!" Die ihm eröffnete Ausſicht, in dem ihm

ſympathiſchen Berlin eine Anſtellung zu finden, erwies ſich leider als trüglich, und zu alledem geſellte ſich noch eine empfindliche Täuſchung, die ſeinem Herzen widerfuhr. In Folge langgenährter freundſchaftlicher Beziehungen zu der, der Oper als Soubrette angehörenden, allgemein beliebten Sängerin Caroline Brandt nämlich hatte ſich allmälig ein immer wärmeres Gefühl in ihm entzündet, und der Erwiderung ſeiner Neigung gewiß, bot er derſelben im Januar 1815 ſeine Hand. Die Bedingung aber, an welche die Annahme derſelben geknüpft war, das Verlaſſen der Bühne und damit der Sphäre, in der ſie ſeit ihrem achten Lebensjahre heimiſch, glücklich und gefeiert war, dünkte der Künſtlerin zu hoch, das Loos, das ihr der junge Capellmeiſter zu bieten vermochte, im Hinblick auf ihr eigenes zu beſcheiden, und ſo bat ſie ihn, ihrer Entſcheidung noch eine längere Friſt zu gönnen. Mancherlei Schatten trübten in Folge deſſen das Verhältniß Beider und beſtärkten Weber in dem Entſchluß, mit Beginn des Sommers Prag zu verlaſſen.

In München, dahin er ſich wandte, empfing er die Anregung zu einer neuen bedeutungsvollen Schöpfung. Die Kunde von der ruhmreichen Schlacht bei Waterloo, die, wie allenthalben in deutſchen Landen, ſo auch hier mit Jubel begrüßt und feſtlich gefeiert ward, entzündete in Weber's Seele den Gedanken, jenem großen Ereigniß ein Denkmal zu ſetzen. So entſtand ſeine Cantate „Kampf und Sieg.“ Sie ward theils in München, theils nach ſeiner Rückkehr in Prag vollendet und bei ihrer erſten Aufführung dort im December deſſelben Jahres mit Enthuſiasmus aufgenommen. Das in ihr herrſchende dramatiſche und charakteriſtiſche Princip giebt ein bedeutſames Zeugniß von dem Vorwärtsſchreiten des Meiſters auf dem Wege zum Drama. Schon hier durchbricht er mit kühner Hand die alten Formen und verſchmäht, „um dem raſchen Fortſchreiten keinen Einhalt

zu thun, allen Schmuck einzelner ausgeführter Gesangstücke, als Arien ꝛc.", von dem Gedanken geleitet, daß das Einzelwerk dem Ganzen untergeordnet werden müsse. Er selbst legte in einem kurzen Aufsatze dem Publikum die Ideen dar, die dem gegenwärtigen Werke zu Grunde lagen, wie er kurz vorher auch mit der Veröffentlichung jener Notizen begonnen hatte, die er der jedesmaligen Darstellung einer neuen Oper vorausschickte, um den Hörern das Verständniß derselben zu erleichtern; eine Gewohnheit, die er während der längsten Zeit seiner Bühnenwirksamkeit beibehielt.

Mit Beginn des Jahres 1816 kam in Folge mancher trüben Erfahrungen, an denen selbst die Launenhaftigkeit der von Weber über Alles geliebten Caroline keinen geringen Antheil hatte, in Letzterem der Entschluß zur Reife, seine Stellung in Prag aufzugeben, dessen Kunstleben, wie er selbst schrieb, ein „immerwährendes Sterben" sei. Als aber die ständische Verwaltung Gelegenheit nahm, ihre Unzufriedenheit mit den Leistungen der Oper seit dem Jahre 1812 auszusprechen, ward der Entschluß augenblicklich zur That, und der durch jene ungerechte Beschuldigung gekränkte Meister kündigte zu Ostern 1816 seinen Dienst. Mit Ende des September, nach einer beinahe vierjährigen Wirksamkeit, nahm er leichten Herzens Abschied von einem Orte, der ihm nur geringe Sympathien abzugewinnen und seinen Werth so wenig zu erkennen vermocht hatte.

In Gesellschaft Carolinen's und ihrer Mutter, welcher Ersteren er ein Gastspiel in Berlin ausgewirkt hatte, traf er in dieser Stadt ein, jubelnd bewillkommnet von seinen Freunden und Verehrern und mit höchsten Ehren gefeiert. Jetzt erst, in der neuen Umgebung, begann Carolinen das Verständniß aufzugehen für die wahre Bedeutung Dessen, den sie bisher nur in seinem stillen, bescheidenen Wirken gekannt, und mit der Erkenntniß, wie

viel er Anderen galt, wuchs auch ſein Werth für ihr eigenes Herz. So kam es, daß ſie, trotz all' ihrer neuen Triumphe auf der Bühne, des eigenen Opfers nicht gedachte und es freudigen Herzens als eine hohe Gabe empfing, als Carl Maria von Weber ſich am 19. November jenes Jahres ihr verlobte. Bald führte ſie ein Gaſtſpiel von ſeiner Seite hinweg nach Dresden; er aber blieb in Berlin zurück, inmitten der Empfindungen ſeines jungen Glückes und der Erwartung einer entſcheidenden Lebenswendung, neuem raſtloſen Schaffen hingegeben. Er vollendete ſeine Sonate in As-dur (op. 39), die blühendſte ſeiner Sonaten, die ſeine Individualität am freieſten und eigenartigſten entwickelt und manch' deutliche Spuren der Meiſterhand zeigt, die der Welt den „Freiſchütz" ſchenkte. Auch die D-moll-Sonate (op. 49), mehrere Geſangſtücke, eine Reihe Volkslieder, ein Theil des Duo concertante (op. 48) und das Divertimento für Guitarre und Piano, entſtanden in jenen Tagen, letzteres ein neues Zeugniß der wunderlichen Schöpferlaune des Meiſters, die ihn auf den mannigfaltigſten und fremdartigſten Gebieten ſeiner Kunſt umherſchweifen ließ. Weber's Muſe iſt keine architektoniſche, auch keine plaſtiſche, ſie iſt eine maleriſche vielmehr. Der ſinnberückende Zauber der Farben, die blendende Wirkung von Licht und Schatten iſt die Macht, wodurch ſie wirkt. Mögen die Contouren nicht immer klar geführt, mag das Ganze nicht ſtreng in den Raum componirt ſein, der Stil zuweilen etwas wie Manier verrathen; — ein ſonniger Lichteffect hier und dort auf dem farbenprächtigen Grunde, der Poeſie und Leben zugleich athmet, läßt uns hinwegſehen über die Schattenſeiten des Bildes und das vergeſſen, was ihm an claſſiſcher Vollendung fehlt.

Die letzten Tage des Jahres 1816 gaben dem Schickſale Carl Maria von Weber's eine entſcheidende Wendung. Die bereits während des Sommers mit dem Intendanten des Dres-

dener Theaters, Grafen von Vitzthum, angeknüpften Verhandlungen gelangten endlich zu einem befriedigenden Abſchluß, und der Weihnachtstag brachte dem Meiſter die Kunde ſeiner erfolgten Anſtellung als königlich ſächſiſcher Capellmeiſter der neu zu gründenden deutſchen Oper in Dresden und die Weiſung, ſeine Wirkſamkeit als ſolcher baldmöglichſt zu beginnen.

Schon die erſten Wochen des darauf folgenden Jahres ſehen wir Weber inmitten ſeiner neuen Heimat und der Thätigkeit, der er hinfort bis an's Ende ſeines Lebens einen großen Theil ſeiner beſten Kräfte widmete. Und kein geringes Maß von Kräften fürwahr beanſpruchte die Miſſion, zu welcher der Meiſter berufen worden! Nicht ein günſtiger Boden war es, der ſich der Neuſchöpfung der deutſchen Oper darbot. Nicht aus Neigung und Bedürfniß des Hofes, ſondern vielmehr auf den Wunſch des Volkes, das ſeinem nationalen Bewußtſein Genüge zu thun ſtrebte, in's Leben gerufen, mangelte dem Unternehmen von Anbeginn die Gunſt des erſteren, war die Antipathie des Adels und der vornehmen Geſellſchaft von vorn herein ſeine bedenkliche Mitgabe. Noch beherrſchte, in erhöhterem Grade als andern Orts, die italieniſche Oper, das Schooßkind des Hofes, die Bühne, mit all' jenen Zauberkünſten ausgeſtattet, die den leicht bewegten Sinn blenden und berücken. Ihr, der übermächtigen Rivalin und Gegnerin, gegenüber, die ſeit Mitte des 17. Jahrhunderts ausſchließlich das Feld behauptet, mußte ſich das junge Inſtitut erſt mühſam Schritt für Schritt das Terrain erobern, auf dem es wirken und gedeihen und am Ende auch ſiegen ſollte. Aber es bedurfte eben auch eines ſolchen energiſchen und organiſatoriſchen Talentes, wie desjenigen Weber's, um das Werk mit ſicherer Hand aufzunehmen und zum Ziele zu führen. Kämpfe und Mühen ohne Zahl hat es ihm freilich gekoſtet, Intriguen und Angriffe aller Art hat er über ſich ergehen laſſen

müſſen, um ſeines redlichen, ſelbſtloſen Strebens willen, und als Lohn für die ſchwer vollbrachte Arbeit iſt ihm wenig Anderes zu Theil geworden, als die Freude über das Gedeihen derſelben. Es hat ſich das ſeltſame Schauſpiel vollzogen, daß Weber aller Orten ein hochgefeierter, berühmter Mann war, nur nicht an jenem einen Orte, dem er Leben und Kräfte weihte, den er verherrlichte durch ſeine Gegenwart, dem ſein Name noch heute zum Schmuck und zur Ehre gereicht. Jetzt zeigt uns der Dresdener mit Stolz das von Rietſchel (1860) geſchaffene Standbild des Meiſters, das die geliebte Geſtalt des populärſten deutſchen Componiſten auch fernen Zeiten zur Erſcheinung bringt — dem Lebenden jedoch verſtand man nicht gerecht zu werden. Mehr als einmal ſtand er voll Unmuths im Begriff, der Stellung zu entſagen, die man ihm ſo bitterlich erſchwerte; aber er hielt, treu ſeinem Wahlſpruch: „Beharrlichkeit führt zum Ziel", ſtandhaft aus, und wies ſelbſt günſtigere Anerbietungen ſpäter zurück in dem Bewußtſein, Großes und Segensreiches für ſeine Kunſt an eben jener Stätte zu wirken.

Eine Neuſchöpfung von Grund aus mußte die deutſche Oper ſein, denn Dresden hatte eine ſolche bisher nicht beſeſſen. Die dem Dirigenten zur Verfügung geſtellten Kräfte waren die Capelle und das Perſonal des deutſchen Schau- und Singſpiels, während nöthigenfalls auch die Verwendung von Mitgliedern der italieniſchen Oper geſtattet, bei Beſchaffung neuer Kräfte aber „möglichſte Oekonomie" befohlen war. So ſah ſich Weber genöthigt, mit einer Reihe junger, undisciplinirter Kräfte in die Schranken zu treten gegen das ſorgſam gepflegte, glänzende Inſtitut der Italiener, das von Anbeginn ungleicher Vorrechte und Begünſtigungen genoß. Vergeblich betonte er ſeinem ihm wohlgeſinnten Chef Grafen Vitzthum gegenüber die Forderung: „deutſche und italieniſche Kunſt ſoll gleiche Vorrechte haben"; es gelang auch

den unermüdeten Beſtrebungen Jenes nicht, die gerechten Wünſche des Meiſters zu befriedigen, denen ſich eine förmliche Partei gegenüberſtellte. Der Capellmeiſter der italieniſchen Oper, Morlacchi, der Concertmeiſter Polledro und der ſogenannte „Kirchencompoſiteur" Schubert bildeten gemeinſam mit dem einflußreichen Cabinetsminiſter von Einſiedel eine Gegnerſchaft, die ſich Weber in mancherlei Beziehung als eine bis an's Ende unüberwindliche erwieſen hat.

Während die Aufnahme des neuen Capellmeiſters nach ſeinen eigenen Worten überall, nur nicht bei Hofe, eine „brillante" war, und er ſich in der Geſellſchaft binnen Kurzem heimiſch fühlte, war und blieb ſein Dienſtverhältniß ein „ſehr unangenehmes". „Die Herren Italiener laſſen natürlich Himmel und Hölle los, um mich zu vertreiben," ſchreibt er an einen Freund. „Nicht nur, daß noch gar nichts vom Notenſchreiber bis zur erſten Sängerin da iſt, ſondern jeder Schritt wird mit tauſend Schwierigkeiten vercabalirt." Und dennoch trat der junge, viel bekämpfte Künſtler bereits nach dem kurzen Zeitraume von achtzehn Tagen mit einer Leiſtung vor das Publikum, die demſelben gewaltig imponirte. Mehul's „Joſeph in Egypten" war die erſte Oper, die unter Weber's Leitung über die Bühne ging und, allgemeine Bewunderung erregend, ſelbſt den ſtrengen Lippen des Königs das Geſtändniß abzwang, daß ſeine Erwartungen weit übertroffen ſeien. So erſchien ſchon in dieſer erſten Darſtellung jenes aus einem künſtleriſchen Enſemble hervorgehende „Gefühl der Einheit" erreicht, das Weber als das Ziel ſeiner Beſtrebungen und als die Aufgabe jeglicher dramatiſchen Leiſtung bezeichnete.

Eine Anzahl neuer Opern folgte in kurzen Zwiſchenräumen jenem erſten glücklichen Debüt und erhob mit ihren gelungenen Reſultaten Carl Maria von Weber zu einem immer gefürchte-

teren Gegner der Oppoſitionspartei. Voll raſtloſen Eifers den Intereſſen des ihm anvertrauten Inſtituts hingegeben, forderte er mit unerbittlichem Ernſte aber auch von ſeinen Untergebenen ein Gleiches. Die in Folge des ungewohnt ſtrengen Regiments ſich anfänglich kundgebende Mißſtimmung der Capellmitglieder und Sänger verwandelte ſich nichtsdeſtoweniger bald in um ſo wärmere Anerkennung und Liebe für den Dirigenten und die Sache, der er diente.

Im Gegenſatz zu der früheren italieniſchen Weiſe, wo die Aufführung der Orcheſterwerke vom Clavier oder erſten Geigenpulte aus geleitet wurde, führte Weber alsbald die Direction mit dem Tactſtock ein; auch die Heranbildung eines tüchtigen Sängerchors bahnte er an und ließ ſich gleichzeitig den Gewinn hervorragender Geſangskräfte angelegen ſein. Sein Blick überwachte das Spiel der Sänger, ihre Coſtüme, die Decorationen, mit einem Wort die Geſammtheit der Inſcenirung. Uebrigens beſchränkten ſich ſeine amtlichen Obliegenheiten keineswegs allein auf ſeine Wirkſamkeit bei der deutſchen Oper; ſie erſtreckten ſich zugleich auf die Leitung der Muſikaufführungen in der katholiſchen Hofkirche und bei der königlichen Tafel, wie er Morlacchi bei deſſen häufigen und ausgedehnten Urlaubsreiſen auch ſelbſt in der italieniſchen Oper vertreten mußte, während zu alledem bei Gelegenheit höfiſcher Feſtlichkeiten auch ſeine ſchöpferiſche Gabe in Anſpruch genommen ward. So ſchrieb er 1817 für die Geburtstagsfeier einer Prinzeſſin des königlichen Hauſes eine Cantate und für die Vermählung derſelben den muſikaliſchen Theil eines Feſtſpiels und die große italieniſche Cantate: „l'accoglienza“. Auch die für Berlin componirte Muſik zu Müllner's Trauerſpiel „Yngurd“ war eine Frucht dieſes Jahres. Als die bedeutungsvollſte Blüte deſſelben aber erſcheint der Beginn jenes Werkes, das Weber mit ſeinem innerſten Herzen geſchrieben und das-

wenn auch erſt mehrere Jahre ſpäter vollendet, ſo doch bereits zu jener Zeit in den Tiefen ſeiner Seele Leben und Geſtalt zu gewinnen begann: der „Freiſchütz“.

Schon im Jahre 1810 hatte die demſelben zu Grunde liegende, in Apel's Geſpenſterbuch vorgefundene Fabel Weber's Intereſſe in ſo hohem Grade erregt, daß er mit einem Freunde gemeinſam ſie zu einem Operntext zu bearbeiten anfing, ohne daß die Arbeit zu einem Ende gediehen wäre. Nun durch eine Begegnung mit dem Dichter Friedrich Kind von Neuem an den alten Plan erinnert, wußte er dieſen ſo ſehr für ſeine Idee zu begeiſtern, daß derſelbe nach der kurzen Friſt von kaum neun Tagen — am 1. März 1817 — ihm das vollendete Libretto übergeben konnte. Mit welcher Luſt Weber an deſſen muſikaliſche Verlebendigung heranging, erzählen uns ſeine Briefe an ſeine Braut Schon beim Empfang des erſten Theils der Dichtung (im Februar) „fühlte er die Melodien ſich daraus entgegenquellen.“ Dennoch erfolgte die Aufzeichnung der erſten Noten des Freiſchütz (das Duett zu Beginn des zweiten Actes) erſt am 2. Juli und blieb zugleich — außer der großen Scene der Agathe und einer ſkizzirten Scene des erſten Actes — die einzige ſichtbare Spur, die die Beſchäftigung des Meiſters mit dieſem Werke in jenem Jahre zurückgelaſſen. Im Stillen aber gedieh daſſelbe fort und fort und empfing in der Seele des Künſtlers, wenn auch ungeſehen, allmälig Leben und Odem. Weber componirte nicht am Schreibtiſch, dort vollendete er nur. Er trug ſeine Werke unabläſſig in Gedanken mit ſich herum, er ließ ſie Antheil haben an ſeinem innern und äußern Leben, und erſt wenn er ſie fertig „gedacht“ und gelebt, wenn ſie vor dem Auge ſeines Geiſtes völlig verkörpert ſtanden, verlieh er ihnen die ſichtbare Geſtalt. So war das Aufſchreiben ſeiner Compoſitionen für ihn im eigentlichen Sinn nur ein Abſchreiben, ein Copiren

des Bildes, das er in ſeiner Seele trug, und ſomit auch erklärt ſich uns die ſeltſame Thatſache, daß Weber's Skizzenbücher ſelbſt von den größten, complicirteſten ſeiner Werke nur die Angabe der Melodie, mit geringen Ausnahmen nur eine Andeutung der Harmonie enthalten, während die Ausführung des Ganzen ſeine Kraft doch in ſo geringem Maße in Anſpruch nahm, daß er die Inſtrumentation der geſammten „Euryanthe" z. B. in der kurzen Friſt von 43 Tagen zu vollenden vermochte. Seine Seele war fort und fort von Muſik erfüllt, in ihr ſang und klang es ohne Unterlaß. Darf uns nun der lebensfriſche Pulsſchlag, das reine frühlingsduftige Colorit des Freiſchütz noch Wunder nehmen, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß er inmitten der glücklichſten Zeit des Meiſters, inmitten ſeines Herzensfrühlings geboren ward? Hingegeben an einen Beruf, deſſen Schwierigkeiten ſeine Thatkraft nur um ſo mächtiger ſpornten, gehoben von dem freudigen Vertrauen auf ſeine eigene jugendſtarke Kraft und den Segen von oben, erfüllt von dem Glück einer reinen, wahrhaftigen Liebe, leuchtete in jenen Tagen ein freundlicher Stern über Weber's Haupte und ſegnete ſein Leben und ſein Schaffen. Mit dem Beginn des Freiſchütz trat Weber's künſtleriſche Thätigkeit in die Phaſe reifſter Meiſterſchaft, erhielt ſein geiſtiges Leben eine neue, ihm eigenſte Form. Alles, was ſeine Seele bewegte und erfüllte, fand hier ſeinen Ausfluß oder ſeinen Reflex, all' ſein Leben und Lieben verkörperte ſich und ward zugleich mit den Tongebilden des Freiſchütz unſterblich. So iſt es das Bild Caroline's, ſeiner Braut, das Weber in der holden Geſtalt ſeines Aennchen's verlebendigte und das er mit dieſem zugleich der Nachwelt lieb gemacht hat.

Am 4. November 1817 ward Caroline, um die er ſieben Jahre lang in treuer Liebe geworben, endlich die Seine. Zu St. Heinrich in Prag wurden ſie einander verbunden, nachdem

ſich Weber, der der katholiſchen Kirche mit frommem Sinne Ergebene, durch Beichte und Abendmahl auf den Empfang des Glückes vorbereitet hatte, das ihm der Himmel beſchieden. „Gott ſegne den Bund," ſchrieb er an jenem Abend in ſein Tagebuch, „der meine geliebte Lina zu meiner treuen Lebensgefährtin macht, und gebe mir Kraft und Fähigkeit, ſie ſo glücklich und froh zu machen, als mein Herz es innig wünſcht. Er leite mich in Thun und Laſſen nach ſeiner Gnade."

Nach einer Hochzeitsreiſe durch Süddeutſchland kehrten ſie zur Weihnachtszeit in der traulichen Heimſtätte ein, die Weber's Fürſorge der jungen Gattin bereitet hatte und deren vollendete Einrichtung die Schöpfung ſeiner Liebe war. Glück, Friede und ſtille Behaglichkeit waren und blieben die Genoſſen ihres Hauſes, und nimmer durfte Caroline es bereuen, die Triumphe ihres Bühnenlebens mit dem Platz an ſeiner Seite vertauſcht zu haben. Ihrer Miſſion als Gattin eines Künſtlers verſtand ſie in ſeltener Weiſe gerecht zu werden. Mißklänge, wie ſie auch ſeinem ſo harmoniſchen Daſein von Außen her nicht fehlten, wußte ſie zu löſen mit ſanfter Hand. Ihr warmes Herz machte ſie zur fürſorglichen Hausfrau und treuen Mutter der Kinder, die ſie ihm ſchenkte; ihr liebenswürdiger Sinn zu einem gern begrüßten geſelligen Element, ihr feiner Geiſt zu einer klugen Beratherin bei ſeinem Wirken und Schaffen. Sie, die er ſcherzend ſeine „Volksgallerie" nannte, war ſtets die Erſte, an deren Richterſpruch er bei ſeinen Arbeiten appellirte und deren langjährige Bühnenpraxis ſeiner Selbſtkritik zu Hülfe kommen mußte. So verdankt beiſpielsweiſe die Eingangsſcene des Freiſchütz allein ihrem Rath ihre jetzige Geſtalt. Nach dem urſprünglichen Entwurf ſollte ein Gebet des Eremiten und Duett zwiſchen ihm und Agathe die Oper einleiten. Doch: „Weg mit dieſen Scenen, mitten hinein in's Volksleben mit dem Beginn der Volksoper, laſſe ſie mit

der Scene vor der Waldſchenke beginnen!" ſchrieb ihm die bühnenkundige Braut — und Weber fügte ſich ihrem Einſpruch, die Berechtigung deſſelben anerkennend.

Kurz nach Beginn des Jahres 1818 ſehen wir ihn mit einer Compoſition beſchäftigt, die ihn auf ein ſeiner Individualität fernliegendes Gebiet führte. Ein altes Herkommen nämlich legte den ſächſiſchen Capellmeiſtern die Verpflichtung auf, von Zeit zu Zeit für den Dienſt in der Hofkirche eine Meſſe zu ſchreiben, die ſodann das Eigenthum der letzteren blieb. Auch Weber wollte ſich jener zur Regel gewordenen Gewohnheit nicht entziehen, und ſo entſtand ſeine Meſſe in Es, die er, vom Beifall der Kenner belohnt, im März zur Aufführung brachte. Schon gegen Ende deſſelben Jahres ließ er dieſer erſten Meſſe eine zweite in G, die ſogenannte „Jubelmeſſe" folgen, die der Feier der goldenen Hochzeit des Königspaars diente. Den Zeitraum zwiſchen beiden Schöpfungen füllen vornehmlich einige Gelegenheitscompoſitionen aus, die für Feſtlichkeiten bei Hofe geſchrieben wurden, und von denen die für den Namenstag des Königs componirte Cantate „Natur und Liebe," wie die den fünfzigjährigen Regierungsantritt Friedrich Auguſt I. feiernde „Jubelcantate" und Jubelouvertüre" genannt werden müſſen. Die Letztere iſt inzwiſchen längſt zum Gemeingut des deutſchen Volkes geworden; denn wo es fröhlichem Feſtglanz die Weihe der Töne zu leihen gilt, da greift man noch heute gern zum Feiergepränge jener ewig jugendlichen Klänge. Auch eine Reihe kleinerer Compoſitionen entſtand inmitten jener Zeit: Quartette, Volkslieder, eine zur Einlage in Cherubini's „Lodoiska" beſtimmte Arie für die berühmte Milder in Berlin, und das Trio op. 63. Weber's Compoſitionen für Kammermuſik ſind weder an Zahl, noch an innerer Bedeutung reich. Trotz der auch ihnen innewohnenden Grazie und der Anwendung manch' neuen Effectes,

wie der Einführung der Flöte in dem obengenannten Trio, erſcheinen ſie, gleich den früher erwähnten ſymphoniſchen Arbeiten, ohne Frage als die wenigſt ſelbſtſtändigen unter den Werken des Meiſters und ſind heutigen Tages nahezu vergeſſen. Für die ſtrengen ſymphoniſchen Formen fehlte ihm Sinn und Begabung; die Kunſt der thematiſchen Arbeit war eben nicht ſeine ſtärkſte Seite. Seine Größe lag anderswo. Nicht zur abſtracteren contemplativen Weiſe jener Kunſtgattungen, ſondern zu concreter dramatiſcher Geſtaltung drängte ihn ſein Genius hin.

Auf einem ſeinem Naturell ungleich entſprechenderen Gebiete begegnen wir Weber ein Jahr ſpäter bei Schöpfung einer Anzahl von Pianoforte compoſitionen: dem Rondo in Es (op. 62), den Huit pièces à quatre mains (op. 60), der E-dur-Polonaiſe (op. 72) und der „Aufforderung zum Tanz" (op. 65). Das bekannteſte der Clavierwerke des Meiſters, zählt dieſe letztere zu den originellſten Erzeugniſſen der Weber'ſchen Kunſt. Im engen Rahmen bietet ſie den glänzendſten Eigenſchaften des Componiſten Gelegenheit zur Entfaltung. Schwung und Feuer, Brillanz und Grazie, Schmelz und Innigkeit, Coquetterie und Leidenſchaft athmen in jenen Rhythmen, die uns ein ganzes kleines Drama ohne Worte vorführen. Was der Künſtler Alles in dies reizende, „ſeiner Caroline" gewidmete Tonbild hineingeheimnißt, verräth uns (in dem erwähnten Werke) Jähns, dem dabei Weber's Wittwe als beſte Autorität diente. In ſeltſamem Gegenſatze ſtellt ſich uns der feurige Pulsſchlag dieſes Tactes der ſanften, wiegenden Bewegung der älteren Tanzweiſen gegenüber dar. Doch als ſei Weber mit dieſem ſeinem energiſchen Rhythmus den Bedürfniſſen ſeiner leidenſchaftlich bewegten Zeit entgegengekommen, ſo iſt er alsbald zur Alleinherrſchaft gelangt und hat den Ton und Tact angegeben, nach dem ſich die heutige tanzluſtige Welt bewegt. Für einen der genialſten unter unſern

neueren Meiſtern zumal ſcheint ſeine ideale Auffaſſung des Tanzes und ſeines ſymboliſchen Weſens beſtimmend geworden zu ſein; oder iſt es nicht eine der Weber'ſchen verwandte Grandezza und ariſtokratiſche Vornehmheit des Ausdrucks, die uns, nur in den Schleier der Schwermuth gehüllt, aus Chopin's tiefſinnig-poetiſchen Tanzweiſen entgegengrüßt? —

Und dieſe lächelnden Geſtalten der heitern Muſe Weber's entſtanden kurze Zeit nach einem langen Siechthum, von dem der Meiſter, wie im vorhergehenden Sommer, ſo auch im Frühjahr 1819 befallen ward und das ſich als der Vorbote jenes Leidens offenbarte, das ihn ſieben Jahre ſpäter von dieſer Welt hinwegnahm. Wir dürfen in Wahrheit das ſeltene Abſtractionsvermögen des Künſtlers bewundern, bedenken wir, wie er all' jene letztgenannten Werke inmitten einer Zeit ſich immer erneuender Kämpfe gegen Krankheit des Leibes und Verſtimmung der Seele geſchaffen, inmitten häuslicher Miſère und amtlicher Zurückſetzungen ohne Ende. Vielfache bittere Erfahrungen umſchließen vorzugsweiſe die Jahre 1818 und 19 im Leben unſeres Meiſters. Er mußte es ſich gefallen laſſen, eine von ihm eingeführte rationelle Umgeſtaltung der Orcheſterordnung höheren Orts abbefohlen, die von ihm componirte Jubelcantate bei Gelegenheit des Feſtes, das ſie verherrlichte, von der Aufführung zurückgewieſen, den ihm ertheilten Auftrag zu einer Feſtoper für die Vermählung des Prinzen Friedrich widerrufen, die Inſcenirung ſeiner „Sylvana" durch Intriguen unmöglich gemacht zu ſehen, während er zu alledem mit Beginn des Jahres 1820 noch bezüglich einer Meyerbeer'ſchen Oper in einen peinlichen Federſtreit verwickelt ward. Müde ſolch' fortgeſetzter Aergerniß ſtand er eine Zeitlang in ernſtlichen Unterhandlungen betreffs einer Ueberſiedelung nach Berlin, ohne daß dieſelben jedoch zu weiteren Reſultaten geführt hätten.

Nach Berlin überhaupt zog eine beſtimmte Vorliebe das Herz des Meiſters von Anbeginn; dort leuchtete ſein Stern allezeit am hellſten, wie er zuerſt im vollen Glanze ſeiner Schönheit dort aufgegangen war. War es doch eben dieſe Stadt, wo Weber's Freiſchütz zum erſten Mal über die Bühne ging, wo er, von Entzücken und Begeiſterung empfangen, ſeine Siegeslaufbahn durch die geſammte civiliſirte Welt begann. Schon im Sommer 1819 hatte der Intendant des Berliner Theaters, der dem Componiſten ſeit Jahren befreundete Graf Brühl, ſich mit der Bitte an dieſen gewandt, ihm zur Eröffnung des neuen Schauſpielhauſes ſeine neue Oper zu überlaſſen. Mächtiger denn je ſah ſich Weber auf Anlaß deſſen zur Vollendung ſeines Freiſchütz angetrieben, die denn in der That mit Abſchluß der Ouvertüre am 13. Mai 1820 erfolgte. Ein volles Jahr jedoch verzögerte ſich die Aufführung der Oper, und als dieſe endlich im Juni 1821 vor ſich ging, war ihr bereits ein anderes Werk des Künſtlers vorangegangen, das nur zwei Monate ſpäter als der Freiſchütz beendet ward — ſeine „Preciosa". Durch den Grafen Brühl zur Compoſition der in das Wolff'ſche Schauſpiel dieſes Namens einzulegenden Muſik aufgefordert, reizte das fremdartig Nationale, Romantiſche des Stoffes ſein Intereſſe und entlockte ihm eins ſeiner poeſiereichſten Gebilde. Inmitten derſelben Periode wie der Freiſchütz geſchaffen, ging Preciosa auch aus der gleichen Seelenſtimmung hervor und athmet die gleiche Friſche und Urſprünglichkeit. Eine unleugbare Geſchwiſterähnlichkeit waltet in beiden Werken ob; denn trotz aller Sorgfalt nationaler Charakteriſtik, die Weber ſelbſt zigeuneriſche und ſpaniſche Originalmotive zur Verwendung bringen ließ, iſt und bleibt doch Preciosa, das Mädchen aus der Fremde, eine leibhaftige Geſtalt echt deutſcher Romantik.

Gegen Ende Juli ſchon ward die vollendete Partitur an

Brühl geſandt, und wenige Tage ſpäter begann der Meiſter in Begleitung Carolinens eine Kunſtreiſe nach Norddeutſchland und Dänemark, die ihn mehrere Monate lang von Dresden fern hielt.

Am 14. März des darauf folgenden Jahres (1821) ging Preciosa zum erſten Mal über die Berliner Bühne, und die nachhaltige Wirkung, die dieſelbe auf das Publicum äußerte, bezeugte ſich als die günſtigſte Vorbereitung für die Vorführung des Freiſchütz. Weber wollte das letzte Studium dieſer ſeiner Oper perſönlich leiten und begab ſich zu dem Zweck mit Beginn des Mai 1821 nach Berlin, deſſen muſikaliſche Kreiſe er in lebhafter Aufregung fand. Auch auf dem Boden der norddeutſchen Hauptſtadt vollzog ſich in jenen Tagen, ſowie aller Orten, der große Kampf zwiſchen fremdländiſcher und heimiſcher Tonkunſt. Mit Roſſini, dem maestro del bel canto, um die Wette führte Spontini — der ſtolze Repräſentant der kaiſerlich franzöſiſchen Oper, den die Gunſt Friedrich Wilhelm III. an die Spitze des Berliner Muſikweſens berufen — die glänzende Streitmacht ſeiner Opern in's Feld und drohte durch die Aufführung ſeines neueſten Werkes „Olympia" ſich zum ſouveränen Beherrſcher der Bühne und des Geſchmackes daſelbſt zu erheben. Die deutſche Partei, Graf Brühl in vorderſter Reihe, blickte indeß auf Weber als auf den Hoffnungsſtern, von dem allein ſie Heil für die Zukunft erwartete. „Olympia" und „Freiſchütz" waren die Loſungen der Parteien, die ſich mit einer Leidenſchaft gegenüber ſtanden, welche uns heute nur noch begreiflich iſt, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß ſich ein patriotiſches Intereſſe der künſtleriſchen Frage verband. Eine ungewöhnliche Bedeutung knüpfte ſich demgemäß an das erſte Erſcheinen des Freiſchütz, und nicht viel weniger als die Lebensfrage der deutſchen Oper überhaupt hing vielleicht für Jahrzehnte hinaus von dem glücklichen Erfolg deſſelben ab.

Einige Wochen vor der Aufführung des deutſchen Werkes ging Spontini's Oper über die Bühne. Trotz des außerordentlichen Glanzes der Ausſtattung jedoch vermochte ſie nur einen ſo wenig nachhaltigen Einfluß auf das Publicum zu üben, daß bereits die dritte Vorſtellung eine bedeutende Verminderung des Beifalls verſpüren ließ. Am 18. Juni endlich folgte der Freiſchütz; die erſte Oper, die in den Räumen des von Schinkel neuerbauten Schauſpielhauſes erklang. Die Spannung des Publikums war auf's Höchſte geſtiegen, und Weber's Freunden bangte vor der Tragweite dieſes Tages. Nur er, der Meiſter, deſſen geiſtige Exiſtenz von dieſem Erfolge abhing, ſetzte allen Befürchtungen ſein ruhig lächelndes: „Wie Gott will!" gegenüber und bekundete, nachdem er ſein Werk zum Erſcheinen reif erklärt, ein ſo bewundernswerthes Gleichgewicht der Seelenſtimmung, daß er am Morgen jenes ereignißſchweren Tages eins ſeiner ſchönſten Clavierwerke, das Concertſtück in F-moll mit Orcheſter (op. 79), zu vollenden im Stande war. Er ſpielte daſſelbe unmittelbar darauf ſeiner Frau und ſeinem Schüler Julius Benedict, der ihm nach Berlin gefolgt war, mit großem Feuer vor und begleitete ſeinen Vortrag durch erklärende Worte, die ein förmliches Programm enthielten und von Benedict aufgezeichnet worden ſind. Sie laſſen ſich kurz in drei Hauptmomente zuſammenfaſſen: Trennung (Allegro), Klage (Adagio), Schmerz, Troſt, Jubel des Wiederſehens (Finale). Der Meiſter zog indeſſen vor, ſie bei Veröffentlichung des Werkes zurückzuhalten.

Eine unabſehbare Menſchenmenge verſammelte ſich am Abend jenes Tages, um dem Triumph des deutſchen Künſtlers beizuwohnen. Und einen Triumph feierte dieſer, wie die Geſchichte der deutſchen Oper demſelben keinen zweiten zur Seite zu ſtellen vermag. Stürmiſcher Empfang begrüßte den Dirigenten. Schon

die Ouvertüre erregte Enthuſiasmus und mußte wiederholt werden; als der Glanzpunkt jener erſten Vorſtellung aber erſchien die große Scene der Agathe, die, von der berühmten Seidler-Wranitzky vollendet wiedergegeben, ſich von eminenteſter Wirkung erwies. Donnernder Applaus, Kränze und Gedichte und tauſendſtimmiger Jubelruf lohnte am Ende den glücklichen Meiſter, der an jenem Abend bewegten Herzens in ſein Tagebuch ſchrieb: „Soli Deo gloria!“

Von dieſer Stunde an war Weber die wenigen Tage hindurch, die er ſeinem Aufenthalt daſelbſt noch gönnte, „der Gott des Tages“ in Berlin. Die Melodien des Freiſchütz begannen ſchon in's Volk zu dringen und auf den Straßen geſungen zu werden. So hatten die Hoffnungen der deutſchen Partei nicht getrogen: Carl Maria von Weber war in Wahrheit als ein Stern aufgegangen am Himmel deutſcher Kunſt und hatte deutſchem Sange wiederum das Heimatrecht erworben mitten im Vaterlande. Nicht nur eine künſtleriſche: eine ſittliche That zugleich hatte er vollbracht, indem er die deutſchen Bühnen errettete von der Herrſchaft fremdländiſcher Kunſt und im Herzen der Nation den verloren gegangenen Glauben an die Größe und Herrlichkeit des deutſchen Genius von Neuem entzündete. Die Kritik freilich wußte gar mancherlei einzuwenden gegen die kühnen Neuerungen des wunderſam wirkenden Werkes, das ſich keinem der älteren Muſter vergleichen, keiner vorhandenen Kategorie unterordnen, keiner der hergebrachten Regeln anpaſſen ließ. Ihr dünkte die Ouvertüre „fachregiſterhaft“, die Wolfſchluchtmuſik „keine Muſik mehr“, die Durchführung unklar, die claſſiſche Ruhe dem Effect geopfert, das Originelle in's Bizarre ausgeartet, die Charakteriſtik bis an die Grenze der Carricatur geführt u. ſ. f., während ſie andererſeits die Schärfe eben dieſer Charakteriſtik, die kraftvolle Schönheit der Melodienfülle, die Originalität der

Inſtrumentation und Harmonik, die blühende Genialität des Ganzen anerkennen mußte. Sie geſtand es endlich ein, daß dem neuen Werk die bedeutungsvollſte Stelle gebühre, ſeit Mozart's Opern und „Fidelio“ über die Bühne gegangen, daß dasſelbe eine neue Aera der dramatiſchen Muſik in Deutſchland eröffne und Weber durch daſſelbe in die Reihe der erſten Opernſ componiſten aller Zeiten eingetreten ſei. Gerade aus der Feder der den Componiſten befreundeten und kunſtverwandten Geiſter aber floſſen die herbſten Kritiken. E. T. A. Hoffmann, Zelter, Spohr und Tieck haben Urtheile in die Welt geſandt, die uns heutzutage wunderlich genug anſchauen. Denn nur ein wehmüthiges Lächeln fürwahr kann es uns entlocken, leſen wir, wie Tieck den Freiſchütz das „unmuſikaliſchſte Getöſe“ nannte, „das je über die Bühne tobte“; wie Spohr „das Räthſel des ungeheuren Erfolgs deſſelben ſich nur durch die Gabe Weber's, für den großen Haufen zu ſchreiben, zu erklären vermochte“, und kaum noch ſind wir im Stande, mit dem gegen die Kritik ſehr empfindlichen Meiſter das Bittere eines Tadels zu fühlen, der uns jetzt ſo gar müßig, ſo wenig des Widerlegens werth erſcheint.

Weber ſelbſt war ſich der Kühnheit ſeines Vorſchreitens in dieſem ſeinem Werke wohl bewußt. „Es ſind Dinge darin,“ ſchrieb er an einen Freund, „die in ſolcher Weiſe noch nicht auf der Bühne waren — Gott gebe nur, daß ich das Rechte getroffen!“ Neu in der That war zunächſt die Einführung von „Leitmotiven“, kurzen, des öfteren wiederkehrenden Themen, welche beſtimmte Perſonen und Situationen charakteriſiren; desgleichen die ſogenannte Scenenform, die, aus der geſchloſſenen Geſtalt der Arie heraustretend, dem Recitativ vermehrte Freiheit geſtattet und auf dem Grenzgebiet zwiſchen Cantilene und Declamation ihre eigentlichſte Heimat hat, — beiläufig Errungenſchaften, deren ſich Weber's Nachfolger begierig bemächtigten, und die

namentlich der genialſte unter ſeinen muſikaliſchen Erben, Richard Wagner, ſeinen Principien gemäß, zu immer weiteren Conſequenzen führte. Nicht minder offenbart die Ouvertüre des Freiſchütz eine bis dahin ungebräuchliche Art der Geſtaltung. Waren die älteren Muſter dieſer Gattung über die Aufgabe eines Präludiums nicht hinausgegangen, das auf die folgende Handlung wol vorbereitet, aber in keinerlei directem Zuſammenhang mit ihr ſteht, ſo knüpfte Weber, nach Beethoven's und ſeiner großen Leonore Vorgang, die Beziehungen zwiſchen Prolog und Bühnenſpiel feſter, indem er den Erſteren aus Motiven des Letzteren zuſammenſtellt. Somit enthält ſeine Ouvertüre das vollſtändige Programm, ein im engen Rahmen concentrirtes Spiegelbild der einzuleitenden Oper, deren vornehmſte Charaktere und Scenen uns die wortloſe Sprache der Inſtrumente in greifbarer Lebendigkeit vorführt. Gerade an dieſes Verfahren des Meiſters heftete ſich vielfältiger Widerſpruch. Ihm eben galt der erwähnte Vorwurf des „Sachregiſterhaften", die Rüge, daß um des poetiſch-dramatiſchen Zweckes willen die muſikaliſche Form beeinträchtigt werde, daß dem ideellen Zuſammenhang die muſikaliſche Logik, wie ſie unabweislich die thematiſche Entwicklung fordere, zum Opfer falle. Ob aber auch der Principienſtreit über Bau und Weſen des Opernvorſpiels hineinreicht bis in unſre gegenwärtigen Tage, die Praxis des Erfolgs hat ſeit langem den Sieg davongetragen über die graue Theorie zu Gunſten der Weber'ſchen Orcheſterdichtungen und ihnen ihren Platz unter den Meiſterwerken dieſes Genres, vor den Couliſſen wie im Concertſaal, bereitwillig eingeräumt. Was ihnen von jeher ihre zündende Macht über den Hörer ſicherte, iſt, neben dem hinreißenden Zug dramatiſch bewegten Lebens und individueller Geſtaltung, die blühende Schönheit ihres Colorits. Weber iſt der Schöpfer unſres modernen Opernorcheſters. Eine unendliche

Fülle neuer Klangwirkungen und Combinationen verdanken wir ihm, der, ein feiner Kenner der Natur jedes einzelnen Inſtrumentes, gegenüber dem bisher beliebten Uebergewicht des Streichquartetts, die Zauberkräfte der Blasinſtrumente, der Hörner und Clarinetten voran, zuerſt entfeſſelte.

Die Stimme des Volkes bezeigte denn auch unwiderleglicher als alle Kritik, daß Weber mit ſeinem Freiſchütz in Wahrheit einen Meiſterſchuß gethan. In ſchnellem Flug bahnte ſich derſelbe ſeinen Ruhmesweg durch die deutſchen Lande und weiter, rund um den Erdball. Nicht nur auf den erſten vaterländiſchen Bühnen faßte er noch im ſelben Jahre feſten Fuß; auch Peſth, Kopenhagen, Wien, Paris, London, Petersburg, Stockholm, Rom, Neapel, New-Orleans, New-York, Valdivia in Chile, Sidney, die orkadiſchen Inſeln und Hudſons Bai (um nur die äußerſten Grenzen ſeiner Verbreitung anzudeuten) haben ſeine Weiſen erklingen hören; — das Werk des Dresdener Capellmeiſters ward das, was es heute noch iſt: die populärſte Oper, die die Geſchichte der deutſchen Muſik aufzuweiſen hat

Nach zweimonatlichem Aufenthalt in Berlin — der ſonnigſten Zeit, die ſein Künſtlerleben überhaupt umſchließt — war Weber gehobenen Herzens zu ſeinem Amte zurückgekehrt. „Der Künſtler bedarf Theilnahme und Aufmunterung, und iſt es eine Schwäche, die ich da bekenne, ſo iſt es vielleicht die, welche den Künſtler eben macht," bekannte er freimüthig ſeinem Chef, dem Theaterintendanten gegenüber. Und in reichem Maße ſollte ihm jetzt ſolche Aufmunterung kommen, von allen Seiten, nur von der einen nicht, von der er ſie doch zumeiſt erſehnte und verdiente. So erhielt er kurz nach ſeiner Rückkehr nach Dresden einen ehrenvollen Ruf nach Caſſel als Reorganiſator und Dirigent der dortigen Oper, und noch ehe das für ihn ſo ereignißreiche Jahr zu Ende ging, brachte es ihm von Barbaja,

dem Pächter der Wiener Hofbühne, den willkommenen Auftrag, für das Kärnthnerthortheater zu Wien eine große Oper zu ſchreiben. Er lehnte, ſelbſtlos genug, die günſtigen Bedingungen des erſten — zu des von ihm empfohlenen Spohr Gunſten — ab, ohne für dieſe Rückſichtnahme auf ſein Amt in entſprechender Weiſe entſchädigt zu werden, und erklärte ſich zur Uebernahme des letzteren erſt bereit, als auf ſeinen Wunſch, eine von ihm begonnene komiſche Oper („die drei Pinto's" von Theodor Hell), für ſeinen König vollenden zu dürfen, ein abſchläglicher Beſcheid erfolgt war.

Empfand Weber dieſe letztere Zurückweiſung vor Allem als eine ſo ſchmerzliche, daß in Folge deſſen neue beſorgnißerregende Symptome ſeines Bruſt- und Halsleidens hervortraten, ſo erfüllte ihn andererſeits eine Aufgabe mit hoher Befriedigung, die ihm Gelegenheit bot, ein Werk zu ſchaffen, das, großartigſten Stils, von der Geſammtſumme ſeines Wiſſens und Könnens, ſeines Denkens und Fühlens Zeugniß ablegen ſollte. Ihn verlangte es nach der Verkörperung eines Kunſtideals, wie es ihm als Ergebniß reichſter Erfahrungen und ernſteſten Strebens vor der Seele ſchwebte und als deſſen weſentlichſtes Princip und Bedingniß er das Zuſammenwirken aller Künſte: Muſik, Poeſie, Schauſpielkunſt und Malerei erkannte. Auch die Dichtung, die er ſeiner Muſik zu Grunde zu legen gedachte, ſollte, ſo hatte er gehofft, eine der letzteren ebenbürtige ſein, eine Hoffnung freilich, hinter der die Erfüllung weit genug zurück geblieben iſt.

In Helmina von Chezy, jener wunderlichen Frau, deren langjähriges Wanderleben ſie auch nach Dresden und in dem ſchöngeiſtigen „Liederkreiſe" daſelbſt mit Weber zuſammenführte, fand dieſer die Dichterin ſeiner „Euryanthe". Der Meiſter ſelbſt wählte aus verſchiedenen ihm vorgelegten Stoffen den letztgenannten („Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryante de Savoye, sa mie"), den ſchon

Boccaccio und Shakeſpeare (in Cymbeline) benutzt hatten, aus und nahm an der Ausarbeitung ſelbſtthätigen Antheil, ohne jedoch die demſelben innewohnenden und trotz aller Bühnenpraxis zu ſpät erkannten Mängel abſtellen zu können. Der Berathungen und Unterhandlungen zwiſchen Componiſten und Dichterin waren unzählige. Nicht weniger als elf Mal mußte die Chezy auf ſein Geheiß den Text umgeſtalten; gleichwol ſchloß das Grundübel des Ganzen: die verfehlte Abänderung der urſprünglichen Fabel in das unverſtändlich bleibende Geheimniß vom Ring, jede befriedigende Löſung der Aufgabe im dramatiſchen Sinn von vornherein aus. Ueber den Mangel an dramatiſcher Logik vermag uns ſelbſt die höchſte muſikaliſche Meiſterſchaft nicht zu täuſchen; er bleibt die wunde Stelle der Euryanthe, ob der Tonkünſtler ſie auch mit all ſeinem Melodienzauber umkleidete.

Im Februar 1822 ging Weber, nachdem er in Dresden zuvor noch die Aufführung ſeines Freiſchütz geleitet und die verdienſtvolle Einrichtung regelmäßiger Abonnements-Concerte getroffen hatte, nach Wien, um durch eigene Anſchauung das Terrain kennen zu lernen, auf welchem ſeine Oper in's Leben treten ſollte. Mit höchſten Ehren wurde er daſelbſt gefeiert. „Man empfängt mich überall wie ein Wunderthier", ſchreibt er ſcherzend ſeiner Frau. Den höchſten Gipfel aber erreichte die Begeiſterung, als Weber zum Benefiz der jungen Wilhelmine Schröder (der ſpäter von ihm in Dresden engagirten Schröder-Devrient) ſeinen durch die Cenſur freilich arg verſtümmelten Freiſchütz perſönlich leitete. „Mehr Enthuſiasmus kann es nicht geben, und ich zittere vor der Zukunft, da es kaum möglich iſt, höher zu ſteigen. Gott allein die Ehre," ſchreibt er nach der Aufführung deſſelben in ſein Tagebuch.

Nach ſechswöchentlicher Abweſenheit, durch einen neuen Krankheitsanfall ſehr entkräftet in die Heimat zurückgekehrt, blieb

Weber monatelang von jeglichem Geſtaltungsdrang verlaſſen. Erſt als ihn die Sommerzeit mit den Seinen wie gewöhnlich auf's Land hinaus nach ſeinem lieben Hoſterwitz führte, kehrte ihm die Luſt am Schaffen wieder; das neue Werk ward (mit der As-dur-Arie Adolar's) begonnen und im Laufe dieſes Jahres rüſtig weiter gefördert. Auch ein Feſtſpiel zur Vermählung des Prinzen Johann (gelegentlich der goldenen Hochzeit des ſächſiſchen Königspaars im November 1872 wieder aufgeführt) ward geſchrieben und die „Preciosa“ zum erſten Mal auf die Dresdener Bühne gebracht.

Eine beſondere Genugthuung gewiß mußte es dem Meiſter gewähren, als ihm im December 1822 von Berlin aus die Nachricht von der bevorſtehenden fünfzigſten Aufführung ſeines Freiſchütz (binnen achtzehn Monaten) zukam, obwol er eine Einladung zu dem bei Gelegenheit derſelben veranſtalteten Feſte dringender Geſchäfte halber ablehnen mußte. Und dennoch begannen die fort und fort ſich mehrenden Erfolge dieſes Werkes ſeinen Schöpfer allmälig mit Beſorgniß zu erfüllen. „Der Freiſchütz wird ſeiner Schweſter Euryanthe ſchweres Spiel machen,“ ſchreibt er in richtiger Vorahnung. „Euryanthe iſt ein einfach ernſtes Werk, das nichts als Wahrheit des Ausdrucks, der Leidenſchaft und der Charakterzeichnung ſucht, und aller der mannigfachen Abwechſelung und Anregungsmittel ſeines Vorgängers entbehrend.“ Einen zweiten Freiſchütz aber konnte und wollte er nicht wieder ſchreiben; die Bedingungen ſeines jetzigen Schaffens waren andere, der Ausgangspunkt deſſelben ein höherer geworden. Zu ſtolzerem Flug regte ſein Genius hier die Schwingen, in eine idealere Sphäre wollte er uns emportragen in dieſem Werk, das nicht allein eine muſikaliſche Meiſterſchöpfung ſein, ſondern zugleich das „Ganze ſeiner poetiſchen Bildung, ſeiner Bühnenpraxis, ſeines maleriſchen Geſchmackes verlebendigen“ und

als die Offenbarung einer neuen großen Idee, „das Gesammtgebiet der Oper erweitern und auf eine höhere Stufe heben“ sollte. War der Freischütz das naive Ergebniß seines Lebens, so stellt sich die Euryanthe vielmehr als das speculative Ergebniß seiner Bildung dar. Nur aus einem so universell gebildeten Geiste wie demjenigen Carl Maria von Weber's konnte ein solches universelles Kunstideal hervorgehen. Auch der Boden, auf dem er sich in seiner Euryanthe bewegt, ist ein universellerer im Vergleich zu dem mehr localen des Freischütz. War jener erste eine Volksoper im besten Sinne, so bezeugt sich die letztere als eine Kunstoper vielmehr. Im Freischütz ist Weber specifisch national: deutsche Natur, deutsche Sitte, deutsche Liebe verherrlicht er darin; in der Euryanthe trägt ihn sein Stoff über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus, auch wenn er in seinem innersten Empfinden immerdar deutsch ist und bleibt. In ersterem Werke verweilt er in der schlichten Sphäre häuslichen, ländlichen Lebens, in letzterem führt er uns in die heroische Welt stolzer Ritterlichkeit. Hier nimmt Alles glänzendere Farben, größere Dimensionen an, die Conflicte vertiefen sich, die Leidenschaften erscheinen mächtiger, das Ganze gestaltet sich stilvoller, großartiger, bedeutungsvoller, tragischer. Eine idealere Romantik umgiebt uns hier, im Gegensatz zu der realen, zuweilen selbst naturalistischen des Freischütz. Die schon in letzterem hervortretende Kunst der Charakterisirung erscheint hier ausgearbeiteter, vollendeter, zur Individualisirung ausgebildet, die knappen, dort volksliedartigen Formen erweitert, das orchestrale und vocale Vermögen nach seinem vollen Umfang in Mitwirkung gezogen, die Declamation voll Kühnheit und ergreifender Wahrheit behandelt. Litt der Freischütz noch an dem Mangel stetiger Steigerung und völligen Gleichmaßes, bot er uns, durch den jeweiligen Dialog im musikalischen Flusse gehemmt, noch eine Reihe lose verbundener

Charakterbilder, ſo zeigt die Euryanthe, in der die deutſche Oper zum erſten Male auf die Zuhülfenahme des geſprochenen Worts verzichtet, einen unaufhaltſamen dramatiſchen Fortgang, ein Aufgehen des Einzelnen im Ganzen, der ſelbſtſtändigen Schönheit in der Geſammtſchönheit, der Vielheit in der Einheit des dramatiſchen Gedankengangs.

Als eine einfache Conſequenz der geſammten Weſenheit des Künſtlers bezeugt ſich dem kundigen Blick dies Vorwalten der dramatiſchen Elemente in ſeinem Schaffen. Ihn, das Kind der Bühne durch Geburt und Erziehung, den Leiter derſelben durch Neigung und Beruf, mußte das Widerſpruchsvolle eines dramatiſchen Werkes ohne dramatiſche Principien zu dem Beſtreben reizen, auch auf muſikaliſchem Gebiet einen dramatiſchen Stil, eine dramatiſche Einheit zu gründen. Seine Euryanthe iſt das großartige Ergebniß dieſer Beſtrebungen. Eine neue Aera ward mit ihr erſchloſſen, und aus der Oper iſt nun in Wahrheit ein muſikaliſches Drama geworden. „Euryanthe iſt ein rein dramatiſcher Verſuch, ſeine Wirkung nur von dem vereinigten Zuſammenwirken aller Schweſterkünſte hoffend, ſicher wirkungslos, ihrer Hülfe beraubt," ſchrieb Weber, als man dieſelbe in einem Concert aufzuführen wünſchte. Das vereinigte Zuſammenwirken aller Schweſterkünſte im Drama, nicht mehr und nicht weniger aber auch iſt es, was der große Revolutionär des modernen muſikaliſchen Dramas zum Fundamentalſatz ſeiner Beſtrebungen erhob.

Als ein entſchiedener Gegner trat jenen Principien Ludwig Tieck gegenüber, der den dramatiſchen Apparat der Oper auf ein Minimum beſchränkt zu ſehen wünſchte und mit Weber, welcher ihn betreffs einer Textänderung der Euryanthe zu Rathe zog, darüber ſogar in ernſtliche Differenzen gerieth. Der Letztere beſorgte nun die nöthige Umänderung ſelbſt und arbeitete, trotz

fortwährender körperlicher Leiden und angeſtrengteſter amtlicher Thätigkeit, ſo emſig an ſeiner Oper, daß dieſelbe noch am 29. Auguſt 1823 bis auf die Ouvertüre beendet ward. In der Mitte des September reiſte er nach Wien, um die letzten Vorbereitungen und erſten Aufführungen derſelben zu leiten und bis zum November dort zu verweilen.

Leider erwies ſich die damalige Zeitlage dem erſten Erſcheinen der Euryanthe in Wien in eben dem Maße ungünſtig, als ſie ſich dem Erſcheinen des Freiſchütz in Berlin einſt günſtig gezeigt hatte. Die lächelnde Weltbeherrſcherin jener Tage, die Muſe Italiens, die in Weber's Leben allenthalben als eine böſe, neidiſche Macht hervortrat, hatte zu dieſer Zeit die Kaiſerſtadt widerſtandsloſer denn je in ihre Feſſeln genommen, und Roſſini's ſchmeichelnde Melodien, unter Leitung des Maeſtro von einer Sängergeſellſchaft vorgetragen, wie ſie in gleicher Vollendung wol niemals wieder auf der Bühne zuſammenwirkte, wiegten ſie in holdem Sinnenrauſch.

Erſt als die Italiener das Feld geräumt ging Weber an ſein Werk. Die Proben erregten den Enthuſiasmus der Mitwirkenden. „So viel iſt noch in keiner Oper geweint worden; ſie küßten mir die Hände und waren Alle außer ſich," ſchreibt er nach einer derſelben. „Ich ſelbſt habe oft Noth, meine Rührung über das eigene Geſchreibſel zu verbergen." Nach der Generalprobe, die fünf Stunden dauerte, verwandelte ſich indeß ſeine Zuverſicht in bange Beſorgniß. „Ich fürchte, aus meiner Euryanthe wird Ennuyante!" äußerte er niedergeſchlagen zu ſeiner Umgebung.

Die Ouvertüre, die bedeutungsvollſte und glänzendſte des Meiſters, vollendete er inzwiſchen. Sie war urſprünglich als ein durchgehender Allegro-Satz intendirt. Die auf die Geiſtererſcheinung bezügliche Epiſode nahm Weber erſt in der Abſicht

auf, ſie von einem lebenden Bild (Euryanthe kniet betend am Sarge Emma's, deren Geiſt vorüberſchwebt, während Eglantine das Ganze belauſcht) begleiten zu laſſen. Nichtsdeſtoweniger unterblieb dieſer „pantominiſche Prolog" (dem die nun verſöhnende Erſcheinung Emma's und Udo's am Schluſſe der Oper entſprechen ſollte) bei der Aufführung, und nur einzelne Bühnen benutzten ſpäter, wie Jähns berichtet, dieſe Anordnung mit Erfolg.

Am 25. October endlich kam der Tag der Aufführung. Mit allgemeiner Spannung ſah man ihr entgegen, während der Künſtler ſelber, in gefaßter Erwartung der ernſten Stunde, die ihm zum Wahlſpruch gewordenen Worte aus ſeiner Oper an ſein Weib ſchrieb: „Ich bau auf Gott und meine Euryanth'!" Lebhafter Applaus begrüßte den Dirigenten und wiederholte ſich nach jedem Act und am Schluß; der Jägerchor mußte dreimal wiederholt werden, und Henriette Sonntag feierte in der Titelrolle Triumphe. Dennoch war der Erfolg der Oper in Wirklichkeit kein ſo glänzender, als es den Anſchein hatte, und die Begeiſterung der leichtherzigen Wiener verkühlte bald, nachdem der Meiſter die Stadt verlaſſen. Trotz bedeutender Kürzungen, die die ungewöhnliche Länge des Werkes nöthig machte, verſchwand daſſelbe nach zwanzig Abenden wieder vom Repertoire.

Die Urtheile über die neue Oper waren die verſchiedenartigſten. Die „Ludlam", ein Verein von Schriftſtellern, Gelehrten und Künſtlern, brachte dem Componiſten in einem nach Beendung der erſten Vorſtellung eigens veranſtalteten Feſte Huldigungen dar, die von der tiefen Wirkung ſeiner Schöpfung zeugten. Im Ganzen traten bei dem ſpäter entſtandenen Meinungskrieg die Gelehrten und Literaten mehr auf Weber's, die Muſiker von Fach mehr auf ſeiner Gegner Seite. Selbſt Franz Schubert's genialem Sinne blieb das Verſtändniß dieſes wunder-

baren Werkes verſchloſſen, und keine andere Empfindung hatte er für die poeſievolle Schönheit deſſelben als den ungerechten Tadel, daß daſſelbe „keine Muſik, keine legitime Form und Durchführung enthalte, ſondern lediglich auf den Effect berechnet ſei und weit hinter dem Freiſchütz zurückſtehe.“ Dagegen bezeigte Beethoven, der ſeit dem Erſcheinen des Freiſchütz ein lebhaftes Intereſſe für Weber empfand und bereits betreffs einer Aufführung des Fidelio in Dresden mit ihm in Briefwechſel getreten war, warmen Antheil an den Erfolgen der Euryanthe, deren Vorſtellung beizuwohnen ihn nur ſeine unglückliche Taubheit verhinderte. Von verſchiedenen Seiten auch wird erzählt, daß Weber die Partitur derſelben dem großen Meiſter zur Beurtheilung oder beliebigen Verbeſſerung vorgelegt habe, während ſein Sohn Max Maria ein ſolches Factum entſchieden in Zweifel zieht. Gewiß wenigſtens iſt, daß Weber Beethoven aufſuchte und auf das Herzlichſte von ihm empfangen ward, daß aber ſpäter unſelige Zwiſchenträgereien die ſchöne Harmonie ihrer Seelen wieder ſtörten und die beiden großen Künſtler für immer von einander entfernten.

In den muſikaliſchen Zeitſchriften jener Tage begegnet man den vielfältigſten Auffaſſungen über den Werth der Euryanthe. Die Einen machten derſelben Bizarrerie, Mangel an Einheit und Klarheit der Melodie und dergleichen mehr zum Vorwurf, während Andere in ihr den „Morgen der neuen dramatiſchen Muſik“, ein Meiſterwerk von erhabenerer Größe als den Fidelio ſelbſt begrüßten. Es iſt das Schickſal der genialſten Schöpfung Carl Maria von Weber's geblieben, mehr von Einzelnen als von der Allgemeinheit nach ihrem vollen Werthe gewürdigt zu werden, und ihm, der der Welt darin ſein Beſtes, ſein „Herzblut“ gegeben, hat dies Mißkennen ſeiner Gabe die ſchwerſten Stunden ſeines Lebens, ja ein Stück dieſes Lebens ſelber

gekoſtet. Er iſt durch ſeine Euryanthe unſterblich geworden, es iſt wahr — aber er lebt vielmehr durch ſeinen Freiſchütz; nicht im Herzen der Kunſtgemeinde freilich, aber im Herzen des Volkes, zu deſſen Ruhm er geſchaffen und gedichtet, gelitten und gelebt. Mit vielem Glanz iſt die Oper ſeit jener erſten Aufführung über die vornehmſten Bühnen unſeres Vaterlandes gegangen, ſelbſt auf fremdländiſchem Boden hat ſie Furore gemacht, in Fleiſch und Blut der Nation aber iſt ſie niemals eingedrungen, und vierundzwanzig Jahre ſpäter noch durfte Robert Schumann klagen, daß ſie „viel zu wenig erkannt und anerkannt" ſei. Ein halbes Jahrhundert iſt jetzt verfloſſen ſeit dem erſten Erſcheinen des Werkes, von dem Caſtelli ſagte, es ſei um fünfzig Jahre zu früh gekommen. Als ein Wahrſpruch aber hat ſich jenes Wort nicht bewähren wollen; auch das deutſche Publikum von heute bewundert die Euryanthe, aber den Freiſchütz liebt es.

Ein ungewöhnlich feſtlicher Empfang, von Seiten des geſammten Theaterperſonals ihm bereitet, erwartete den Componiſten, als er nach Dresden zurückkehrte. Mit friſchem Eifer begann er trotz ſtarker körperlicher Abſpannung alsbald ſeine amtliche Thätigkeit, die in Folge einer ausgedehnten Urlaubsreiſe Morlacchi's und einer längeren Krankheit Schubert's um ein ſo Bedeutendes vermehrt worden war, daß er ſich genöthigt ſah, ein ſchon früher geſtelltes Geſuch um Anſtellung eines Muſikdirectors zu erneuern. Leider ward Weber's Hoffnung, ſeinen Freund Gänsbacher für jenes Amt zu gewinnen, vereitelt, und Heinrich Marſchner wurde an ſeiner Stelle berufen; ein nach Schubert's Tode getroffenes Arrangement aber überließ dem Meiſter noch immer ein überfülltes Maß von Arbeitslaſt. Körperliche, ſich immer mehr ſteigernde Leiden und vielfältige Kümmerniſſe über die Erfolge oder vielmehr Nichterfolge ſeines Lieblingskindes

Euryanthe lähmten ſeinem Geiſte die Schwingen, und der ſonſt nimmer raſtende Genius hüllte ſich fünfzehn Monate lang in unfruchtbares Schweigen. Selbſt die begeiſterte Aufnahme der letztgenannten Oper in Dresden (im März 1824, mit der Schröder-Devrient als Euryanthe), ſowie die Triumphe, die er als Dirigent des muſikaliſchen Theils des Klopſtockfeſtes in Quedlinburg feierte, vermochten nicht die Wolken über ſeinem Haupte wiederum zu lichten. Die Stille des ſommerlichen Landaufenthaltes zu Hoſterwitz bei Dresden und die Cur in Marienbad waren nur ſeinem körperlichen Befinden wohlthätig, auf ſein Gemüth blieben ſie ohne jeglichen Einfluß. „Ich hätte nicht geglaubt, daß ich einen ſolchen Ekel gegen alle Arbeit bekommen könnte; es kommt mir vor, als hätte ich nie was componirt," ſchreibt er aus Marienbad. Zwar empfing er nach ſeiner Rückkehr von dort durch die faſt gleichzeitig eintreffenden Anträge, für Paris und London Opern zu ſchreiben, neue Anregung zum Schaffen; doch erſt der Beginn des Jahres 1825 zeigt nach langer Ruhezeit die erſten Früchte, die ſein Genius ihm wieder gewährte. Das Pariſer Anerbieten hatte er abgelehnt, den glänzenden Bedingungen des Impreſario des Londoner Covent-garden-Theaters, Kemble, den Vorzug gebend. Die ihm freigelaſſene Wahl zwiſchen Fauſt und Oberon entſchied er für den Letzteren und noch im December 1824 war der erſte Theil des Textbuches, — eines bunten Machwerks des engliſchen Dichters Planché, das theils bei Wieland's Oberon, theils bei Shakeſpeare's Sommernachtstraum und Sturm auf Anleihe ausgeht — in ſeinen Händen. Die Compoſition ward nun, noch dazu in engliſcher Sprache, die Weber erſt zu dieſem Behufe erlernen mußte, in Angriff genommen, und in ſchneller Aufeinanderfolge entſtand eine Anzahl der bedeutendſten Nummern des Werkes. Dann trat zwiſchen die Vollendung deſſelben wieder eine halbjährige Pauſe.

Der immer leidensvollere Gesundheitszustand des Meisters machte inzwischen eine Badereise zum dringenden Erforderniß, und so verließ er anfangs Juli Dresden, von einer Cur in Ems Heilung, oder doch Linderung für die schmerzende Brust hoffend. Die Durchreise durch Weimar führte ihn mit Goethe zusammen, ohne daß jedoch die Aufnahme des durch Zelter gegen ihn Eingenommenen seinen Erwartungen entsprochen hätte. Nicht aber, wie er gehofft, in Stille und Zurückgezogenheit durfte er seinen Badeaufenthalt genießen. Der berühmte Künstler vermochte sich trotz allen Bestrebens der Gesellschaft nicht zu entziehen und war bald zum gefeierten Mittelpunkt derselben geworden. Von allen Seiten war man, obwol vergeblich, bemüht, dem schwermüthigen Kranken sein Leid vergessen zu machen.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat widmete er die kaum erworbenen schwachen Kräfte den Arbeiten am Oberon. Zu Beginn des Decembers aber wurden dieselben von Neuem unterbrochen — die endliche Einstudirung und Leitung seiner Euryanthe rief ihn nach Berlin. Mit äußerster Anstrengung nur vermochte er daselbst die Proben zu leiten. Die Sprache versagte ihm häufig, und nur noch vermittelst eines Dolmetschers konnte er mit dem Orchester verkehren. Am 23. December erfolgte die erste Aufführung, und so mußte der kranke, von unaussprechlicher Heimatsehnsucht gequälte Meister das Weihnachtsfest getrennt von seinen Lieben feiern, das letzte Weihnachtsfest, das ihm hienieden noch zu verleben vergönnt war. Erst mit dem scheidenden Jahre kehrte er heim, reich an neuen Triumphen, aber arm an Lebenshoffnung.

Und mit immer unaufhaltsameren Schritten neigten sich die Tage Carl Maria von Weber's ihrem Ende zu; immer gebrechlicher ward der Leib, der die große Seele in sich trug. Dennoch, selbst der dringenden Bitten der bekümmerten Gattin

und Freunde ungeachtet, hielt der Meiſter feſt an dem einmal gefaßten Plan, ſeinen Oberon in London perſönlich zur Aufführung zu bringen. Die Frucht dieſer Reiſe ſollte, ſo hoffte er, die geſicherte Exiſtenz ſeiner Familie auch nach ſeinem Tode ſein, deſſen Nähe er mit furchtbarer Klarheit fühlte. „Ob ich reiſe, ob ich nicht reiſe," erwiderte er einem der beſorgten Freunde, „bin ich in einem Jahre ein todter Mann. Wenn ich aber reiſe, haben meine Kinder zu eſſen, wenn der Vater todt iſt, während ſie hungern, wenn ich bleibe." „Nur wiederkommen möchte ich aber," äußerte er anderwärts, „dann geſchehe in Gottes Namen Gottes Wille; aber dort ſterben, das wäre hart."

Die ganze Kraft ſeines Geiſtes war nun auf die Vollendung ſeines Werkes gerichtet, und mit ruheloſer Haſt lag er derſelben ob. Die kurze Friſt, die ihm zu wirken noch vergönnt blieb, ſollte zum Vortheil der Seinen ausgenutzt werden. Und die ſelbſtverleugnende Willenskraft des ſterbenskranken Mannes war eine gewaltige, — denn wer von uns, die wir heute den Oberon hören, fühlt aus jenen heiter bewegten Klängen die Seufzer und Thränen heraus, unter denen ſie geboren wurden? Was auch Leib und Seele des Künſtlers darniederbeugen mochte, ſein Genius wußte nichts von Todesahnung, er wandelte ſorglos auf den ſonnigen Bahnen des Schönen, unangefochten von irdiſchem Leid. Gerade die ſonnigſte Oper des Meiſters iſt es, die der ſchattenreichſten Zeit ſeines Lebens entſtammt; es iſt als wollte er uns noch einmal den ganzen beſtrickenden Glanz ſeiner Muſe vor die Seele führen, ehe ſie auf ewig verſtummte. Es iſt wahr, ſo wie der Oberon heute vor uns ſteht, tritt er als in ſich geſchloſſenes Kunſtwerk zurück hinter den beiden anderen dramatiſchen Schöpfungen Weber's. Aber er iſt im Sinne des Componiſten niemals vollendet worden, allein für England und nach Maßgabe der dortigen Verhältniſſe erhielt er ſeine gegen-

wärtige, allen muſikaliſch-dramatiſchen Zuſammenhangs entbehrende Geſtalt, welche Weber ſpäter vielfach umzuſchaffen beſchloß. „Ich wiederhole“ — heißt es in einem ſeiner Briefe an den Dichter — „daß der Zuſchnitt des Ganzen allen meinen Ideen und Grundſätzen ſehr fremdartig erſcheint. Die Einmiſchung ſo vieler Hauptperſonen, welche nicht ſingen, die Weglaſſung der Muſik in den wichtigſten Momenten: alle dieſe Dinge berauben unſern Oberon des Namens einer Oper und werden ihn untauglich machen für alle anderen Bühnen Europas.“ Demgemäß ſollte die Muſik aus ihrer dem Drama unverhältnißmäßig untergeordneten Rolle, — wie ſie nach Weber's eigenen Worten der engliſchen Oper den Charakter eines „Schauſpiels mit Geſängen“ gab — zu entſprechender Machtentfaltung emporgehoben und der ſich über Gebühr hervordrängende geſprochene Dialog in Recitative umgewandelt werden. Doch iſt's der Nachwelt leider nicht beſtimmt geweſen, das letzte Werk des großen Künſtlers in jener vollendeten Form zu ſchauen, in der es vor dem Auge ſeines Geiſtes ſtand. Deſſenungeachtet enthält daſſelbe des Schönen noch übergenug, und gewiß geziemt es uns, auch dieſes letzten Vermächtniſſes des Meiſters mit dankbarem Sinne zu gedenken. Wir begegnen ihm darin in einer Sphäre, die ſeinem Genius ſpecifiſch eignet, ja die ſogar durch ihn der Tonkunſt gewonnen worden iſt: der Märchen- und Geiſterwelt. Findet ſich die letztere ſchon bei dem alten Opernfragment Rübezahl (1804), wie ſpäter bei dem dämoniſchen Spuk des Freiſchütz, bei der Erſcheinung der Emma in der Euryanthe zur Mitwirkung gezogen, ſo gelangt ſie im Oberon zur vollen Entfaltung, zur eigentlich tragenden und bewegenden Macht. Somit aber auch ſind durch das Sujet des Werkes zugleich die Vorzüge und Mängel deſſelben bedingt. Was der Muſik nur an ſüßeſtem Wohllaut innewohnt: die Fülle melodiſchen Reizes, rhythmiſcher Grazie, harmoniſcher Be-

leuchtung und inſtrumentaler Farbenpracht, das vereinigt ſich in dieſer Elfenromantik, um unſern Sinn widerſtandslos gefangen zu nehmen. Hinwiederum liegt es in der Natur der Sache ſchon begründet, daß die Wirkung des Ganzen mehr äußerlicher als innerlicher, mehr berauſchender als ergreifender Art iſt. Die Welt des Märchens und des Orients fordert ein buntes, glänzendes Außenwerk, und die äußeren Hülfsmittel von Ballet, Decorationen und Maſchinerie ſind in der That bis zum Ueberfluß zur Anwendung gebracht. Der Text ſelbſt iſt mehr eine dramatiſirte Erzählung denn ein Drama; von pſychologiſcher Entwickelung der Charaktere, von organiſchem Aufbau des Ganzen iſt keine Rede in jener Fabelſphäre, darin die Macht des Zufalls herrſcht. So erſcheinen die Individualitäten in Typen, die Charakteriſtik in Situationsmalerei abgeſchwächt, die Chöre dagegen in den Vordergrund getreten. Sie ſind es, die die poeſievollſten Blüten der Oper enthalten und ihr, im Verein mit der großen Scene der Rezia und der glänzenden Ouvertüre vor allem, den Stempel unvergänglicher Jugendſchöne aufgedrückt haben. Hochgenial iſt nicht minder die Verwendung zweier arabiſcher Originalmotive im Haremswächtermarſch (im Finale des 1. Acts). Aus dem Anfang dieſer Themen, einem einfachen Terzgang, bildete ſich Weber, wie Jähns nachweiſt, das einzige im Oberon benutzte Leitmotiv, das, wie ſchon bei Beginn der Ouvertüre, ſo allenthalben anklingt, wo es gilt, die Wunderwelt des Morgenlandes oder das Feenreich, welches in ihm zunächſt ſeine Heimat hat, zu charakteriſiren. In der Schilderung der Elfenwelt und der von Geiſtern belebten Natur iſt Weber ohne Vorgänger. Das eigentlich phantaſtiſche Genre, das in unſerer Inſtrumentalmuſik, wie in Cantaten und Bühnenwerken ſo landläufig geworden, hat er erſt in's Leben gerufen,' und ſo wie Richard Wagner in Weber's Euryanthe die Baſis fand für den weiteren Ausbau

ſeiner Ideen, wie der Freiſchütz Heinrich Marſchner auf ſeine Bahnen wies und ſelbſt bei Meyerbeer ſeine Spuren zurückließ, war es der Oberon, der in Felix Mendelsſohn die verwandten Seiten berührte und ihn ſeinen „Sommernachtstraum" ſchaffen oder träumen ließ.

Nachdem Weber angeſichts der Reiſe ſeine äußeren Verhältniſſe auf's Strengſte geregelt, ſagte er nach einer Vorſtellung des Freiſchütz ſeiner Capelle ſchweren Herzens Lebewohl. In der Morgenfrühe des 16. Februar 1826 folgte nach einer „halbdurchweinten Nacht" ein tiefergreifender Abſchied von den Seinen. Caroline entließ ihn „wie einen Sterbenden." „Ich habe ſeinen Sarg zuſchlagen hören!" rief ſie zuſammenbrechend aus, als die Wagenthür ſich hinter ihm ſchloß.

Und dennoch wirkte die Reiſe, die ſein Freund, der Flötenvirtuos Fürſtenau, mit ihm theilte, zunächſt belebend auf den Kranken. Wenige Tage nur verweilte er in Paris, um ſeine berühmten Kunſtgenoſſen Paer, Catel, Auber, Cherubini und Roſſini aufzuſuchen, die ihn voll Verehrung empfingen, und ſchnell beſchleunigte er ſeine Abreiſe, als ſein beabſichtigtes Incognito zerſtört wurde und man ihm öffentliche Ovationen darzubringen begann. In Calais ſchiffte er ſich zur Ueberfahrt nach Dover ein und langte, von der Schönheit der Meeresſcenerie entzückt, ziemlich heiter in London an.

Im gaſtlichen Hauſe des Directors der Royal-Muſic-Band, des ihm ſchon in Ems und Dresden bekannt gewordenen Sir George Smart, nahm er Wohnung; „vortrefflich daſelbſt aufgehoben," wie er ſchrieb. Schon ſein erſtes nicht officielles Erſcheinen im Theater zeigte dem Componiſten des Freiſchütz den vollen Umfang ſeiner Popularität in England. Ungleich fanatiſcher noch als in Deutſchland ſchwärmte man hier für jene Oper, und eine wahre Freiſchützmanie hatte ſich des ſonſt ſo

gemäßigten Volkes bemächtigt, die den reizbaren Meiſter allmälig mit Ueberdruß und Bitterkeit gegen ſein eigenes Werk erfüllte, das er ſo tief unter die Euryanthe ſtellte. Auch „Abu Haſſan“ und „Preciosa“ waren in London ſchon über die Bühne gegangen, und voll geſpannter Erwartung lenkte ſich die allgemeine Aufmerkſamkeit der neuen Erſcheinung des Oberon zu. Weber's erſtes officielles Auftreten in einem Oratorien-Concert, deren fünf zu leiten er übernommen hatte, veranlaßte einen Beifallsſturm ohne Gleichen.

Wenige Tage nach ſeiner Ankunft ſchon begann er die Proben zu Oberon, von den Leiſtungen der engliſchen Künſtler über Erwarten zufriedengeſtellt. Mit Rückſichtnahme auf die beſonderen Stimmlagen der Letzteren traf er noch mancherlei Abänderungen und vermehrte ſein Werk noch um mehrere Nummern, deren letzte, „Hüon's Gebet“, am 10. April vollendet ward. Zwei Tage darauf ſchon ging die glänzend ausgeſtattete Oper zum erſten Mal über die Bühne, maßloſen Jubel der Begeiſterung im Gefolge. Die Ouvertüre ward da capo gefordert, jedes Muſikſtück „zwei bis dreimal mit größtem Enthuſiasmus unterbrochen,“ der Componiſt am Ende auf die Bühne gerufen — eine unerhörte, noch nie dageweſene Huldigung auf engliſchem Boden.

Die Kritik freilich zeigte ſich auch hier karger mit ihrer Gunſt als das freigebig ſpendende Publicum; Klagen über „Mangel an Melodie“ und „ſchwere Muſik“ wurden mannigfach laut, doch blieb die Theilnahme für das Werk dieſelbe während der erſten zwölf von dem Componiſten geleiteten Vorſtellungen. Inmitten dieſer großartigen Erfolge aber und der Sympathien, die ihm ein fremdes Volk entgegentrug, empfand der bis zur Todesermattung abgeſpannte Künſtler ein immer brennenderes Verlangen nach Ruhe, eine immer raſtloſere Sehnſucht nach der

fernen Heimat. „Ruhe, Ruhe iſt jetzt mein einziges Feldgeſchrei und ſoll es wol für lange bleiben. Ich habe alle das Kunſtgetreibe ſo ſatt. — — — Wo iſt der frohe kräftige Lebensmuth hin, den ich ſonſt hatte? — — — Ach Gott, das iſt nicht zu beſchreiben, wie ich jeden Tag zähle," ſchreibt er an ſein Weib. Von geſelligen Beziehungen hielt er ſich möglichſt entfernt. Wenige Häuſer der hohen Ariſtokratie des Landes nur zogen ihn in ihre Kreiſe, der es, ſeines leidensvollen Zuſtandes halber, verſäumt hatte, ſich um ihre Gunſt zu bewerben, und deſſen ſchlichtes Weſen und unſcheinbare, ja hinfällige Erſcheinung ſo gänzlich deſſen entbehrte, was ihr allein zu imponiren vermochte. Im Uebrigen verkehrte er nur mit einem kleinen Freundeskreiſe, deſſen vornehmſte Elemente neben Smart und einigen anderen engliſchen Künſtlern ſeine Landsleute Moſcheles und Fürſtenau bildeten.

Nachdem Weber außer in den Oratorien, auch bei einem philharmoniſchen Concert und mehreren Benefizen befreundeter Kunſtgenoſſen mitgewirkt hatte, veranſtaltete er am 26. Mai ein eigenes, deſſen Vorbereitungen, bei der zunehmenden Schwäche des Künſtlers, ſeine Freunde übernehmen mußten. Ihm bangte bitterlich vor demſelben. „Meine Muſik wird mir täglich widerwärtiger, und es iſt wol das letzte Mal, daß ich Concert gebe," ſchrieb er in die Heimat. Dringender Aufforderung nachgebend componirte er noch, nicht ohne Anſtrengung, ein Lied, das an jenem Abend von Miß Stephens geſungen werden ſollte, die Verſe aus Thomas Moore's „Lalla Rookh": „From Chindara's warbling found I come." Nur noch die Singſtimme aber vermochte ſeine ſchwache Hand zu notiren, die Begleitung ſpielte er aus dem Kopf, und Moſcheles, ſein treuer Freund, hat ſie erſt ſpäter ergänzt.

Leider war der Stern des Künſtlers dem Concert, auf das er ſo große Hoffnungen geſetzt, nicht günſtig, und er verſchwendete

den letzten Reſt ſeiner Kraft vor einem halb leeren Saal. Völlig zerknickt ſank er nach Beendigung deſſelben im Foyer zuſammen. „Das iſt Weber in London!“ rief er mit matter Stimme den Freunden zu, die ſich beſorgt um ihn verſammelten. Ungeachtet deſſen ließ er ſich vier Tage ſpäter nicht abhalten, in dem Benefiz-concert einer Sängerin ſeine Freiſchütz-Ouvertüre zu dirigiren, fühlte ſich aber in Folge deſſen ſo erſchöpft, daß er ſeinen Freunden verſprach, die ihm zugeſagte Benefizvorſtellung des Freiſchütz aufzugeben und nichts mehr zu dirigiren. Auch ſeinen Reiſeplan kürzte er nun ab und beſchloß, ſtatt über Paris, geraden Weges nach Dresden zurückzukehren. Er beſtimmte ſeine Abreiſe für den 6. Juni und meldete ſeiner Caroline bereits ſeine bevorſtehende Ankunft. Den bekümmerten Einwendungen der Freunde und ſeines Arztes gegenüber, die in ahnungsvoller Beſorgniß ihn vom Reiſen zurückzuhalten bemüht waren, entgegnete er feſt: „Ich muß fort zu den Meinigen, ſie noch einmal ſehen, und dann geſchehe Gottes Wille!“

Am Abend des 4. Juni waren Smart, Göſchen, Fürſtenau und Moſcheles bei ihm. Mit leiſer Stimme unterhielt er ſich mit ihnen von ſeiner Reiſe. Die Bitte, Einem von ihnen zu geſtatten, während der Nacht bei ihm zu bleiben, wies er mit Beſtimmtheit zurück. „Gott lohne Euch Allen Eure Liebe!“ ſagte er, als er ihnen die Hand zum Abſchied reichte; dann ließ er ſich von Fürſtenau und Smart in ſein Schlafzimmer geleiten und verabſchiedete auch dieſe mit den Worten: „Nun laßt mich ſchlafen!“ — Es waren die letzten Worte, die ſeine Lippen geſprochen, und als die Freunde ihn wiederſahen, da war er in Wahrheit ſchlafen gegangen. Am Morgen des 5. Juni fand man Carl Maria von Weber als Leiche. Fern von den Seinen, im fremden Lande, in einſamer Stille der Nacht hatte ſeine Seele den letzten Kampf vollbracht.

Mit Rührung und ſchmerzlicher Theilnahme durchdrang die Nachricht von dem Tode des Meiſters alle Schichten der Bevölkerung Londons, und eine große Zahl Leidtragender folgte ſeinem Sarge, als man ihn am 21. Juni, unter den Klängen von Mozart's „Requiem", zu St. Mary in Moorfields — der katholiſchen Metropolitankirche Londons — beiſetzte. Alle Kunſtnotabilitäten der Weltſtadt bewarben ſich um die Gunſt, bei der muſikaliſchen Leichenfeier des großen Todten mitzuwirken, und alle Kunſtinſtitute zollten ſeinem Andenken den ſchuldigen Tribut.

Doch nicht für immer ſollte der deutſche Meiſter der deutſchen Erde entrückt bleiben. Seine Heimatſehnſucht ſollte geſtillt werden: er kehrte zurück zu den Seinen — nach langer Trennung freilich! Fünfzehn Jahre nach Weber's Tode bildete ſich ein Comité, das ſich die Ueberführung ſeiner Aſche nach Dresden zum Ziele ſtellte, und drei Jahre ſpäter, am 14. December 1844, empfing man daſelbſt die ſterblichen Ueberreſte des Verklärten und geleitete ſie, unter allſeitiger Theilnahme der Bevölkerung, in die trauerfeſtlich geſchmückte katholiſche Friedhofs-Capelle. Am Morgen des 15. December wurden ſie in der Familiengruft endlich zur letzten Ruhe gebracht.

Richard Wagner, Weber's Nachfolger nach Amt und Beruf, rief ihm den letzten klingenden Gruß in die Ewigkeit nach. Sein aufſteigender Stern neigte ſich ehrerbietig vor dem, der ihm heller als irgend ein anderer vorangeleuchtet auf der erwählten Bahn, und an dem offenen Grabe legte er Zeugniß ab von der Herrlichkeit des Genius, der unſerm Volk in Carl Maria von Weber beſchieden war. „Nie" — ſo lauteten ſeine begeiſterten Worte — „nie hat ein deutſcherer Muſiker gelebt als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches bodenloſe Reich der Phantaſie', immer bliebſt Du doch mit jenen zarten Faſern an dies deutſche Volksherz gekettet, mit dem Du weinteſt und lachteſt

wie ein gläubiges Kind, wenn es den Märchen und Sagen der Heimat lauſcht. Ja, die Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geiſt wie ſein guter Engel geleitete, ihn ſtets rein und keuſch bewahrte, und in dieſer Keuſchheit lag Deine Eigenthümlichkeit. Wie Du dieſe herrliche Tugend ſtets ungetrübt erhielteſt, brauchteſt Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden; — Du brauchteſt nur zu empfinden, ſo hatteſt Du auch das Urſprünglichſte erfunden. Du bewahrteſt ſie bis an den Tod, dieſe höchſte Tugend, Du konnteſt ſie nie opfern, dieſes ſchönen Erbmaales Deiner deutſchen Abkunft Dich nie entäußern, — Du konnteſt uns nie verrathen! — Sieh, nun läßt der Brite Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzoſe, aber lieben — kann Dich nur der Deutſche; Du biſt ſein, ein ſchöner Tag aus ſeinem Leben, ein warmer Tropfen ſeines Blutes, ein Stück von ſeinem Herzen! —“

Franz Schubert.

Es iſt eine häufig laut werdende, nur zu berechtigte Klage, daß der Genius hienieden rauhe Bahnen wandele; vornehmlich unſerem Volke aber iſt der herbe Vorwurf nicht erſpart geblieben, daß es ſeinen größten Geiſtern zumeiſt erſt nach ihrem Tode den Dank und die Anerkennung darzubringen pflege, die es den Lebenden vorenthielt. Auch das kurze Leben deſſen, deß Bild dieſe Zeilen in uns verlebendigen ſollen, hat wenig erfahren von der Gunſt und Theilnahme ſeines Volkes, Glück und Sonnenſchein haben ihm ihre Gaben nur kärglich zugemeſſen. Unſcheinbar, ja nahezu unbeachtet floß es dahin in den engen Schranken kleinbürgerlicher Verhältniſſe, bis es plötzlich ſtill ſtand inmitten ſeines Laufs und jenes vorzeitige Ende fand, das die Welt der Kunſt mit Recht noch heute nicht aufgehört hat zu beklagen.

Mehr denn vier Jahrzehnte ſind nun dahin gegangen über Franz Schubert's Grab, und im Lauf derſelben hat unſer Volk das Erbe angetreten, das er ihm hinterlaſſen. Es ſind köſtliche Schätze fürwahr, die daſſelbe birgt, und in unerſchöpflicher Fülle bieten ſie ſich uns dar! Wol hat jedes einzelne jener vierzig Jahre an ſeinem Theil mitgewirkt an der verdienſtvollen Arbeit, uns den Blick zu eröffnen in die geheimnißvolle Werkſtatt eines

raſtlos ſchaffenden Genius; eine nach der andern jener überreichen Gaben, die er uns geſchenkt, iſt allmälig an's Licht gebracht worden: und dennoch iſt bis auf den heutigen Tag die große Erbſchaft noch nicht ganz gehoben, vermögen wir noch immer nicht die volle Größe dieſes unſeres Beſitzes zu ermeſſen. Noch immer harrt ein Theil der Werke dieſes fruchtbarſten Künſtlers vergebens der Veröffentlichung, und kommenden Tagen erſt bleibt die dankbare Aufgabe vorbehalten, das großartige Bild der Geſammtthätigkeit Franz Schubert's in ſeiner Vollendung zu geſtalten und zu würdigen. Das aber, was von ſeinen Schöpfungen bisher zur Kenntniß des Publicums gedrungen, hat reichlich genügt, um ſeinen Namen den Beſten und Größten unſerer Tondichter anzureihen. Was Er, der Lebende, all' ſeinem Kämpfen und Ringen zum Trotz vergebens erſtrebt, dem Todten ward es zu Theil: im Herzen der deutſchen Nation fanden ſeine Töne einen begeiſterten Wiederhall und leben in ihm ein unſterbliches Daſein, ſo lange es deutſche Herzen und deutſche Sangesluſt giebt. Wie kein anderer Liederſänger in gleichem Maße iſt Franz Schubert der Liebling unſeres Volkes geworden, das ihm vor Andern den Ruhm des liederreichſten Volks der Erde dankt. Unübertroffen in ſeiner Weiſe iſt er von denen, die nach ihm kamen, vielleicht ſogar ſchlechthin unübertrefflich. Es iſt wahr, die Meiſter der jüngſten Vergangenheit wie der Gegenwart haben auf den Errungenſchaften Schubert's auch auf dem Gebiet des Liedes weiter gebaut und, indem ſie demſelben neue Bahnen eröffneten, eine hohe und höchſte Stufe der Vollendung erreicht; der Schwerpunkt ihrer künſtleriſchen Thätigkeit aber liegt, dem ſelbſtbewußteren Geiſt unſerer Tage entſprechend, in einer andern Richtung als diejenige unſeres Meiſters. Während die modernen Liedercomponiſten und vornehmlich die hervorragendſten derſelben, Schumann und Franz, auch Liszt, Brahms und Rubinſtein, das

energiſche Streben nach Charakteriſtik vor allem kennzeichnet, das in harmoniſcher, rhythmiſcher und declamatoriſcher Mannigfaltigkeit den entſprechenden Ausdruck findet, eignet Schubert's Muſe vielmehr im Beſondern jenes überſchwängliche Vermögen an melodiſcher Geſtaltungskraft, das uns, als der Ausfluß einer üppig waltenden, unerſchöpflichen Phantaſie, zu immer erneuter Bewunderung ſtimmt. Bei ihm iſt nichts reflectirt. Sich ſelber faſt unbewußt quillt es in unaufhaltſamem Strom von Innen heraus, was uns in ungleich höherem Maße vom Gemüth als vom Verſtande geboren erſcheint. Ob aber auch das Lied ſeine eigenſte Sphäre bleibt, da iſt keine Kunſtart, von der höchſten bis herab zur geringſten, deren Pflege er nicht aufgenommen hätte in ſein künſtleriſches Tagewerk. Einige ſeiner Compoſitionen für Kammermuſik, ſeine letzte Symphonie zumal behaupten einen bleibenden Platz unter den Meiſterwerken unſrer Muſikliteratur.

Der bedeutendſte Meiſter der nachclaſſiſchen Periode, der größte nach dem Untergang des allergrößten der Geſtirne am muſikaliſchen Kunſthimmel, wie Robert Schumann ihn bezeichnete, trägt Schubert gleichwol gar Manches vom Claſſiker an ſich. Die lautere Naivetät ſeines Schaffens, die „kryſtallhelle Klarheit ſeiner Gebilde, ihre Leichtigkeit und Freiheit von allem Erdendruck" gemahnen ſelbſt an die heitere Ruhe antik-claſſiſcher Geſtaltungsweiſe; zugleich aber zeigt ſein Naturell ſich entſchieden jener modernen romantiſchen Richtung zugeneigt, welche, wie auf dem Gebiet der Schweſterkünſte Poeſie und Malerei, ſo auch im Reiche der Muſik Leben und Geſtalt gewann und die, im Gegenſatz zum Claſſicismus, in das allmächtige Vorwalten des Inhalts über die Form, den Triumph des Geiſtes über das Geſetz, ihr Weſen und ihre Beſtimmung ſetzt. In Franz Schubert erblickt jene Richtung einen ihrer vornehmſten Vertreter, und mit Recht:

ſeinem innerſten Weſen nach iſt und bleibt er ein echter Romantiker. Die Welt tief inniger, in ſich geläuterter Empfindung iſt es, in der ſeine Sangesweiſe heimiſch iſt. Die ganze Scala der Gefühle, vom Lächeln der Freude bis zum Ausbruch der Verzweiflung, beherrſcht er mit ſicherer Hand. Was die Menſchenbruſt bewegt an Luſt und Leid, das klingt er im Liede aus. Zwar iſt von den Sonnenſtrahlen, die ſeinen Sang durchleuchten, wenig zu ſpüren in ſeinem Leben; ein um ſo trauterer Gefährte war ihm der Schmerz, und aus thränenreicher Saat ſind ihm viele ſeiner unvergänglichſten Gebilde aufgegangen. Nichtsdeſtoweniger bewahrte er, deſſen Jugend mit dem goldnen Zeitalter unſrer claſſiſchen Muſik zuſammengefallen, ſeinem Kunſtausdruck etwas von der Objectivität, die, im Gegenſatz zur ſubjectiven Empfindungsweiſe jüngerer Meiſter, das Vorrecht der älteren zu ſein ſcheint.

Ein ſtiller, ereignißloſer Lebensgang, ohne Höhen und Tiefen, ohne Schmuck und Poeſie, ohne jedwede andere Romantik als die der Künſtlerarmuth, bietet ſich der Betrachtung dar, die ſich Franz Schubert's äußerer Erſcheinung zuwendet. In Lichtenthal, einer Vorſtadt Wiens, am 31. Januar 1797 ward er geboren. Sein Vater, der Sohn eines Bauern in Oeſtreichiſch-Schleſien, der ſich in Wien zu einem tüchtigen Schulmann gebildet hatte, leitete daſelbſt eine vorſtädtiſche Trivialſchule. Seit ſeinem neunzehnten Lebensjahre ſchon mit Eliſabeth Fitz, einer ehemaligen Köchin, verheirathet, hatte ihm der Himmel vierzehn Kinder, darunter Franz als vierten Sohn geſchenkt. Dieſer für die beſchränkten Verhältniſſe eines armen Schulmeiſters ohnehin verhängnißvolle Familienſegen aber vermehrte ſich noch um fünf Kinder, als er nach dem Tod ſeiner Gattin ein zweites Ehebündniß ſchloß. So waren denn Mangel und Sorge die unausbleiblichen Gefährten in dem Hauſe, darin Franz Schubert

emporwuchs, wie ſie ihn beharrlich begleiteten bis an ſein frühes Grab. Von ſeinem ſechsten Jahre an ließ ihn der Vater die Schule beſuchen und zeichnete er ſich, laut deſſen Mittheilungen, bald als der erſte ſeiner Mitſchüler aus. Seine Neigung zur Muſik machte ſich frühzeitig bemerkbar und fand bei dem Vater, der ſie ſelbſt eifrig pflegte, bereitwillige Unterſtützung. Dieſer übernahm es denn auch in Gemeinſchaft mit dem älteren Bruder Ignaz, dem Knaben die Elementarkenntniſſe im Violin- und Clavierſpiel beizubringen; ſodann übergab er ihn der muſikaliſchen Leitung des Chorregenten Michael Holzer, der ihn ſowol im Geſang, als auf Pianoforte und Orgel und im Generalbaß unterwies. Die Fortſchritte aber, welche jener Unterricht gewahren ließ, zeigten ſich bald als ſo bedeutungsvolle, daß der Lehrer mit Rührung verſicherte, einen ſolchen Schüler noch niemals gehabt zu haben.

„Er hat die Harmonie im kleinen Finger!“ rief Holzer begeiſtert aus, als er Franz einmal ein gegebenes Thema durchführen hörte, und in der That, ſo frühzeitig und mit ſo unwiderſtehlicher Gewalt erwachte der Geſtaltungsdrang in ihm, daß eine Anzahl Compoſitionen für Geſang, Clavier und Streichinſtrumente ſchon in jener Zeit ihren Urſprung fand. Elf Jahre alt, war er bereits als tüchtiger Sopranſänger und Violinſpieler auf dem Chor der Lichtenthaler Pfarrkirche thätig; wenig ſpäter aber (im October 1808) gelang es den Bemühungen des Vaters, ſeinen Sohn als Sängerknaben in die kaiſerliche Hofcapelle zu bringen und ihm damit zugleich eine Stelle als Zögling im Stadtconvicte zu ſichern. Die zu dieſem Zweck mit ihm vorgenommene Prüfung erregte das ſtaunende Intereſſe der beiden Hofcapellmeiſter Salieri und Eybler, und die gewünſchte Aufnahme erfolgte ohne Weiteres. Auch in dem ſogenannten kleinen Convictiſten-Orcheſter, deſſen Aufgabe es war, größere Tonwerke,

und zwar vorzugsweiſe von Haydn, Mozart und Beethoven aufzuführen, fand Franz, Dank ſeiner Fertigkeit im Geigenſpiel, alsbald Verwendung. Binnen Kurzem rückte er zur erſten Violine vor, und ſo entſchiedenen Einfluß gewann ſein Genie auf das kleine Orcheſter, daß ihm im Falle der Abweſenheit des Dirigenten Ruczizka ſogar die Leitung deſſelben anvertraut zu werden pflegte.

Und immer energiſcher trat die muſikaliſche Begabung des Knaben in den Vordergrund, immer lebendiger begann ſich in ihm die Luſt am eigenen Schaffen zu regen, und raſtlos producirte er aus der Fülle ſeiner jugendlichen Begeiſterung heraus, nachdem ihm durch einen wohlhabenderen Freund, Joſeph Spaun, die Mittel gewährt wurden, ſeine Gedanken auf das Papier zu bringen. Eine große vierhändige Phantaſie: die ſogenannte Leichenphantaſie (vermuthlich durch Schiller's Gedicht angeregt), iſt als einer jener Erſtlingsverſuche vom Jahre 1810 bekannt geworden, dem in den darauffolgenden Jahren zahlreiche Lieder- und Inſtrumentalcompoſitionen folgten. Sogar Meſſen, Opern und Symphonien ſollen nach dem Zeugniß von Studiengenoſſen in jener Zeit entſtanden, aber als bloße Vorübungen zum großen Theil eben ſo ſchnell wieder vernichtet worden ſein. Eins jener Lieder „Hagar's Klage", in welchem ſich ſchon ein bewußtes Streben nach Wahrheit des Ausdrucks verräth, hatte das Glück, die Aufmerkſamkeit Salieri's in ſo hohem Grade zu erregen, daß dem Knaben auf ſeine Anweiſung fortan beſonderer Unterricht in der Generalbaßlehre ertheilt ward. Auch hier unter der Führung dieſes neuen Lehrers, Muſikdirector Ruczizka, wiederholte ſich, was ſchon Michael Holzer zuvor in Erfahrung gebracht: auch er erklärte, daß ſein Schüler ſchon Alles wiſſe. „Der", meinte er, „hat's vom lieben Gott gelernt!" In Folge deſſen übernahm Salieri nun perſönlich die Ausbildung des ungewöhnlichen Talentes.

Dagegen vermochten andere als muſikaliſche Lehrgegenſtände dem Knaben nur geringes Intereſſe abzugewinnen, und während die Berichte des Convictvorſtandes an die Oberbehörde ſeine muſikaliſchen Leiſtungen auf das Anerkennendſte hervorhoben, lauteten ſeine Zeugniſſe in den übrigen Fächern minder günſtig, ja ſogar öftere Nachprüfungen zeigten ſich nothwendig. Freilich blieb der größte Theil ſeiner Zeit ſeinen künſtleriſchen Neigungen gewidmet und ſelbſt in den Schulſtunden pflegte er denſelben nicht ſelten obzuliegen. Zudem erwies ſich der Aufenthalt im Convict den muſikaliſchen Studien des Schülers ſo günſtig, daß er mit Recht als die eigentliche praktiſche Schule Schubert's in dieſer Beziehung betrachtet werden darf. Denn nicht nur, daß die allabendlich ſtattfindenden Uebungen im Orcheſter-, Quartettſpiel und Geſang, wie die Mitwirkung bei der claſſiſchen Kirchenmuſik ihm Gelegenheit gaben, ſeinen Geſchmack an muſtergültigen Tonwerken der beſten Meiſter zu bilden, es ward ihm durch erſtere auch gleichzeitig die Möglichkeit gewährt, ſeine eigenen Compoſitionen zur Aufführung zu bringen. Im Uebrigen jedoch ſcheint das Convictleben ihn nicht eben angemuthet und — wovon ein noch erhaltener Brief an ſeinen Bruder unverhohlene Kunde giebt — beſonders in materieller Beziehung gar mancherlei zu wünſchen übrig gelaſſen zu haben. Doch blieb ihm hinlängliche Freiheit, auch den Verkehr mit dem Vaterhauſe fortzuſetzen, und namentlich die daſelbſt ſtattfindenden Quartettuebungen, die ſogenannten Hausmuſiken, führten ihn an Ferientagen häufig dahin zurück. Gemeinſam mit Vater und Brüdern brachte er dann neben anderen Werken auch die von ihm componirten Streichquartette, oft unmittelbar nach ihrem Entſtehen, zu Gehör und nicht ſelten geſchah es, daß der Jüngſte unter den Mitwirkenden, als der muſikaliſch Empfindlichſte, die Fehler der Anderen gewiſſenhaft rügte und verbeſſerte.

Neben derlei Kunſtübungen übte auch das in der Ferienzeit häufig von ihm beſuchte Theater ſchon frühzeitig ſeine Anziehungskraft auf den jungen Künſtlergeiſt und gewann, indem es ihm neue und vielgeſtaltige Anregung zuführte, einen tieferen Einfluß auf ſein Schaffen. Wie es während ſeiner Thätigkeit im Orcheſter ſtets die Werke Beethoven's waren, die ihn vor allen anderen mit höchſter Begeiſterung erfüllten, ſo wendete ſich ſein geläuterter Kunſtſinn auch von den gehörten Opern nur den beſten zu. Von Cherubini's „Medea" und Gluck's" Iphigenie auf Tauris" beſonders wird uns erzählt, daß ſie ihn allezeit in Entzücken verſetzt und er die letztere, ihrer edlen Einfachheit und Erhabenheit wegen, ſchließlich allen übrigen Opern vorgezogen habe.

Was war natürlicher, als daß ein öfterer Theaterbeſuch auf die Phantaſie des genialen Knaben ſo befruchtend wirkte, daß er ſich energiſcher denn zuvor mit dramatiſchen Verſuchen beſchäftigte; und ſo ſehen wir ihn denn ſchon im Jahre 1813 einen Opernentwurf zur Reife bringen, der im darauffolgenden Jahre zur Ausgeſtaltung gelangte. Im Herbſte jenes erſtgenannten Jahres aber vollzog ſich noch ein anderes Ereigniß von Wichtigkeit für Franz: er ſchied nach fünfjährigem Aufenthalt im Convict, von demſelben aus; trotz der beſonderen Vergünſtigung des Kaiſers, die ihm, allerdings unter der Bedingung einer zu wiederholenden Prüfung, ein längeres Verbleiben daſelbſt geſtattete, wiewol durch die Mutation ſeiner Stimme ſeine Verwendung als Sänger unthunlich geworden war. Mochte nun dieſe Bedingung dem lebhaften Geiſt des beinahe ſiebzehnjährigen Jünglings läſtig dünken, oder verlangte ihn vielleicht inmitten der ſtrengen Zucht der Schule nach unumſchränkterem Freiheitsgenuß — kurz, er verzichtete freiwillig auf die kaiſerliche Gunſt und verließ die Anſtalt, um zunächſt in das väterliche Haus zurückzukehren.

Ein Leben ernſter Arbeit indeſſen war es, was dort ſeiner harrte. Der Wunſch des Vaters, der ihn vom Componiren abzuhalten und einer andern Thätigkeit zuzuwenden bemüht war, beſtimmte ihn, ſich längere Zeit dem Lehrfach zu widmen. Er ſtudirte zu dieſem Zweck ein Jahr lang Pädagogik und übernahm ſodann (1814) in der Schule des Vaters das Amt eines Hülfslehrers in der Elementarclaſſe, dem er, wenn auch mit innerem Widerſtreben, ſo doch mit Pflichttreue und Gewiſſenhaftigkeit drei Jahre hindurch vorſtand. Eine Zeit ſchwerer Prüfung für den jungen Künſtler mochte es ſein, die jene Jahre umſchließen — und dennoch, wie glänzend hat der Genius in ihm dieſelbe beſtanden! Eingeengt in die beſchränkte Sphäre des ſchlichten Schulhauſes, an einen Beruf gebunden, der ſeiner beflügelten Natur keinerlei Sympathien abzugewinnen vermochte, all' jenes goldenen Schimmers von ungebundenem Jugendglück, all' jenes ſchönen Schmuckes des äußeren Lebens entbehrend, der das geſegnete Vorrecht bevorzugterer Stände bildet, erlahmten ihm gleichwol die Schwingen nicht, ſondern trugen ihn vielmehr in immer ſtolzerem Fluge aufwärts zu den lichten Höhen reiner Künſtlerſchaft, von dannen ſein Genius ſtammte. Dort ſog ſeine dürſtende Seele den Sonnenſchein ein, der ſeinem Leben nur ſpärlich lächelte, und in dem nie verſiegenden Born ewiger Schönheitsfülle fand er Vergeſſenheit für die Nöthen und Kümmerniſſe ſeines Daſeins. Er lebte mehr droben in der Höhe, mehr im bunten Reich ſeiner Phantaſie, denn unten auf der Erde, die ihm nur dürftige Gaben bot. Auf ſolche Weiſe allein erklärt ſich uns der Zwieſpalt zwiſchen Franz Schubert's äußerem und innerem Leben, die Doppelnatur ſeiner künſtleriſchen und menſchlichen Individualität. Und dennoch war er nicht eigentlich ein reiner Idealiſt, nicht was die Welt einen Träumer nennt. Sein Weſen haftet am Natürlichen, ein realer, lebens-

kräftiger Pulsſchlag durchſtrömt daſſelbe und ließ ſein geſundes Sinnenleben nicht verloren gehen in weſenloſen Traumgebilden. Auch ſeine Schöpfungen haben ſich nicht losgelöſt vom Boden der Wirklichkeit; irdiſcher Schmerz und irdiſche Freude athmet in ihnen und ergreift uns mit der unwiderſtehlichen Macht der Wahrhaftigkeit. Jener ſtillen Weiſe ſüßer Träumerei, wie wir ſie an Schumann und Chopin kennen, begegnen wir hier nirgends. Das ſchwelgende Verſinken in Träume, die Seligkeit des Traumgenuſſes iſt in ihrer Vollkommenheit ein Product jüngerer, ſelbſtſüchtigerer Tage, von denen die claſſiſche Welt nichts weiß, in der Franz Schubert geboren ward. Er geſtaltet mehr, als daß er träumt, er greift mehr in die Höhe als in die Tiefe, er ſucht mehr nach Licht als nach Nacht und Dämmerung. Bei ihm iſt Alles klar und faßlich, plaſtiſch, um mit Händen gegriffen zu werden, auch wenn hier und dort die vollendende Feile fehlt. Da iſt nirgends ein Räthſel, das wir nicht zu löſen vermöchten, allüberall iſt Klarheit, und ſelbſt im Dunkel können wir des Weges nicht fehlen.

Und dazu noch die wahrhaft fabelhafte Fruchtbarkeit ſeines Geiſtes, die mehr als einen der ihm zunächſt ſtehenden Freunde ſogar ernſtlich in Verſuchung führte, den ihnen unverſtändlichen Productionsproceß ſeines Genies geradezu auf übernatürlichem Wege, durch einen Zuſtand von Hellſeherei zu erklären. „Wenn," ſagt Robert Schumann, „Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies iſt, ſo iſt Schubert eins der größten." In der That, die Productivität des Jünglings ſchon muß uns in Staunen verſetzen, bedenken wir, wie er den Verkehr mit den Muſen den kargen Stunden abgewinnen mußte, die ihm ſein Amt übrig ließ, während daneben auch noch der zeitraubende Unterricht in der Compoſition bei Salieri, ſelbſt nach ſeinem Abgang vom Convict, noch Jahre lang (bis 1817) fortgeſetzt ward. Salieri,

der zu ſeiner Zeit hochberühmte Meiſter, war ſtolz auf ſeinen Schüler, der, noch auf den Bänken des Gymnaſiums ſitzend, Werke erzeugt hatte, die in unverkennbaren Zügen den Stempel des Genius an ſich trugen. Mag es immerhin ſein, daß die früheren derſelben, wie die bei Gelegenheit einer Convictsfeierlichkeit entſtandene erſte Symphonie in D-dur, einige Streichquartette und andere Inſtrumentalcompoſitionen insbeſondere, ein ſichtbares Anlehnen an ältere Vorbilder in formeller Beziehung verrathen, nirgends verleugnet ſich doch auch in ihnen der urſprüngliche Zauber eines Phantaſielebens, mit dem Schubert bis zum Ueberfluß begabt erſcheint. Nicht in ſo ſtetigem, harmoniſchen Fortſchreiten allerdings, wie beiſpielsweiſe bei Mozart und Mendelsſohn, vollzog ſich ſeine künſtleriſche Entwickelung; in raſcher Entfaltung vielmehr, voll Sturm und Drang kam der Genius in ihm zur Erſcheinung. Gelangten jene Beiden frühzeitig zu großer formeller Meiſterſchaft, ſodaß ihre erſten Werke mehr von der Freude am Spiel mit Formen als von einem individuellen Inhalt erzeugt zu ſein ſcheinen, ſo macht ſich bei Schubert früh eine Fülle des Gehaltes geltend, die nur langſam und allmälig der knappen Form ſich fügt. Ihm fehlte die ſtrenge, methodiſche Zucht, wie ſie Jene geleitet, und von Salieri's milder Führung in ſeinen Neigungen wenig gehemmt, überließ er ſich denſelben zwanglos und verſuchte ſeine Kraft in den verſchiedenſten Muſikgattungen.

„Der kann doch Alles, er iſt ein Genie! Er componirt Lieder, Meſſen, Opern, Streichquartette, kurz Alles, was man will!“ rief Salieri begeiſtert aus, als ihn Franz wieder einmal mit verſchiedenen Compoſitionen überraſchte; und wirklich erzählt uns einer ſeiner Freunde, daß Schubert, nachdem ihm Salieri geſagt, er könne nun ſchon eine Oper ſchreiben, einmal mehrere Wochen lang von dem Unterricht weggeblieben ſei, um dann

dem ſtaunenden Meiſter die vollendete Partitur von „des Teufels Luſtſchloß“ (jener bereits gedachten Oper) zur Durchſicht vorzulegen. Als aber Franz im Jahre 1814, bei Gelegenheit des hundertjährigen Jubiläums der Lichtenthaler Pfarrkirche, eine für dieſen Zweck eigens componirte Meſſe (in F) unter perſönlicher Leitung zur Aufführung brachte, da umarmte ihn nach vollendeter Feier Salieri hocherfreut mit den Worten: „Franz, Du biſt mein Schüler, der mir noch viel Ehre machen wird!“

Und eben jene Compoſition ward die Veranlaſſung, daß Franz Schubert's Name zum erſten Mal in weiteren Kreiſen genannt und bekannt wurde. Bald darauf folgte der erſten Aufführung eine zweite in der Auguſtiner-Hofkirche, welche ſich unter Mitwirkung ſeines Bruders Ferdinand und zahlreicher Freunde zu einem wahren Familienfeſte geſtaltete und Schubert's Vater als Anlaß diente, ſeinen Sohn mit der hochwillkommenen Gabe eines fünfoctavigen Claviers zu beſchenken.

Schon unter der reichen muſikaliſchen Ausbeute des nächſtfolgenden Jahres 1815, des fruchtbarſten des jungen Künſtlers, gewahren wir vor allem eine Tondichtung, die für die vollendete Reife des achtzehnjährigen Jünglings, wenigſtens auf dem einen, ihm eigenſten Gebiete, ein glänzendes Zeugniß giebt: ſeinen „Erlkönig“. Was der Tonkunſt innerhalb der Schranken des Liedes an Gewalt dramatiſchen Ausdrucks verliehen, hier erſcheint es zu wunderſamſter Wirkung vereinigt. Mit Meiſterhand hat es der Componiſt verſtanden, der Mannigfaltigkeit der Charaktere, Stimmungen und Situationen gerecht zu werden, und durch das Lebensvolle ſeines Colorits jenen Zauber über das Ganze ausgegoſſen, den das Wort nur ahnen, der Ton aber empfinden und durchleben läßt.

Sechs Jahre gingen über der Entſtehung dieſes Werkes dahin, bevor ihm der Weg in die Oeffentlichkeit aufgethan ward;

dann aber brach es ſich mit einem Male ſiegreich Bahn und trug in raſchem Flug den Namen ſeines Schöpfers in die muſikaliſche Welt hinaus. Der Erlkönig, ſein Lied der Lieder, war es, das Franz Schubert zuerſt ein Heimatrecht auch außerhalb der Grenzen ſeiner Vaterſtadt erwarb und das mehr als jede andere ſeiner Schöpfungen dazu beigetragen hat, ihm die Herzen unſres Volkes zuzuführen. Müſſen wir Menſchen von heute doch bekennen, daß wir den Gedanken an Goethe's Dichtung kaum mehr zu trennen vermögen von dem Gedanken an die Verklärung in Tönen, die jene durch Schubert gefunden, ſo völlig iſt dieſelbe in unſer Fleiſch und Blut übergegangen. Und jenes Meiſterwerk war die Frucht einer kurzen Nachmittags-Mußeſtunde des achtzehnjährigen Franz, ſo erzählt Joſeph Spaun, der Freund, der bei der Entſtehung deſſelben gegenwärtig geweſen. Nur ein wiederholtes Durchleſen der Goethe'ſchen Worte, in immer ſich ſteigernder Aufregung, hatte genügt, um das Gebilde derſelben in Tönen vollendet vor ſeine Seele zu ſtellen, und in raſtloſem Vollzuge folgte die nur noch mechaniſche Arbeit des Niederſchreibens. Am Abend deſſelben Tages bereits ſang Franz die neue Compoſition ſeinen Freunden im Convict vor, denen er in alter Gewohnheit ſeine Erzeugniſſe häufig mitzutheilen pflegte, und als ein charakteriſtiſches Zeichen der naiven Geſchmacksrichtung jener Zeit wol darf es betrachtet werden, wenn man uns erzählt, daß die Stelle: „Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an", das Bedenken der Zuhörer in ſo hohem Grade erregte, daß Muſikdirector Ruczizka ſie erſt über die Zuläſſigkeit einer Diſſonanz beruhigen mußte, die den entwickelteren Harmoniebegriffen unſerer Tage keinerlei Anſtoß darbietet.

Neben jener einen Wunderblüte aber zeitigte die Gunſt dieſes Jahres noch eine Fülle anderer herrlicher Früchte. Mehr

als hundert Lieder entſtanden im Laufe deſſelben, darunter die Mignonlieder und die hochpoetiſchen Geſänge Oſſian's, welch' letzteren erſt die Jetztzeit eine verſpätete Theilnahme entgegen zu bringen beginnt. Eine Reihe umfangreicher Balladen, wie Schiller's „Bürgſchaft" und andere mehr, bildeten den Tribut, den der jugendliche Componiſt dem mit Vorliebe dem Epiſchen zugewandten Geſchmack ſeiner Tage darbrachte; gleichzeitig aber entfaltete er auf den verſchiedenſten Gebieten ſeiner Kunſt eine Thätigkeit, die in ihrer Vielſeitigkeit den Betrachter zu ſtaunender Bewunderung auffordert. Kleinere und größere Compoſitionen für mehrſtimmigen Geſang, Clavier und Streichinſtrumente, die Symphonien in B und D-dur, die Meſſen in G und B, ein Stabat mater (in B), ein großes Magnificat, ein Salve regina und mehrere kleine Kirchenwerke, wie endlich nicht weniger als ſieben Opern und Singſpiele („Der vierjährige Poſten", „Fernando", „Claudine von Villabella", „Die beiden Freunde von Salamanca", „Der Spiegelritter", „Der Minneſänger" und „Adraſt") umſchließt die kurze Spanne dieſes einen Jahres. In weitere Kreiſe hinausgedrungen iſt freilich bisher nur ein geringer Theil jener Jugendwerke des Meiſters. Ein halbes Hundert jener Lieder blieb der Oeffentlichkeit vorenthalten, von beiden Symphonien gelangte nur der letzte Satz der zweiten vor einigen Jahren in Wien zur Aufführung, und keinem von all' jenen dramatiſchen Verſuchen war es beſchieden, auch nur ein einziges Mal über die Bühne zu gehen. Dazu hat das Mißgeſchick gewollt, daß ein Theil der Manuſcripte der letzteren auf traurige Weiſe zu Grunde ging, und uns ſomit der Möglichkeit beraubt, ein Urtheil über die Erſtlinge der dramatiſchen Muſe Schubert's zu gewinnen. Gehuldigt hat er derſelben mit ſeltener Treue ſein ganzes Leben hindurch, wenn vielleicht auch — was bei dem Lyriker nicht Wunder nimmt — mit geringerer Befähigung als

in andrer Richtung. Er iſt nicht müde geworden, der Ungunſt der äußeren Verhältniſſe zum Trotz, ihr ſeine Kraft zu weihen und ſelbſt an der Neige ſeiner Tage, auf ſeinem letzten Schmerzenslager noch, waren es die Gedanken an eine neue Oper, die ſeine Seele mit Begeiſterung erfüllten. Fürwahr, verwundert möchten wir fragen, woher ihm dieſer ewig friſche, lebensfreudige Geſtaltungsdrang gekommen, nach den trüben Erfahrungen, die ihm das Geſchick in ſo reichem Maße bot? Wie ſo manchem Andern im Leben hat Franz Schubert auch jenem höchſten Triumph des Künſtlers entſagen müſſen, das, was er begeiſtert vor ſeinem innern Auge geſchaut, als vollendetes Gebilde außerhalb ſeiner, in der Welt, für die es gedacht und geträumt, Leben und Geſtalt gewinnen zu ſehen. Die Bühne hat ſich bei ſeinen Lebzeiten ſowol, als mit geringen Ausnahmen auch nach ſeinem Tode, hartnäckig ſeinen größeren dramatiſchen Werken verſchloſſen, und ihm, dem verſchwenderiſch ſpendenden Meiſter, war es nur vergönnt, die beſcheidenſten ſeiner derartigen Leiſtungen, die ſich ausſchließlich auf das Melodrama und die muſikaliſche Poſſe beſchränkten, daſelbſt aufgeführt zu ſehen. Des unermeßlichen Vortheils eines praktiſchen Studiums, der Möglichkeit Erfahrungen zu ſammeln und ſie weiterhin zu verwerthen ging er ſomit dauernd verluſtig. Seltſam kargende Mißgunſt des Schickſals ſolch' ſegenſpendendem Daſein gegenüber! ſo dürfen wir klagen; aber es liegt doch etwas wie ein Troſt in dem Gedanken, daß der Menſch und der Künſtler in ihm ein getrenntes Leben lebten, und daß dem einen Theil ſeines Weſens wenigſtens, in höherem Grade als anderen Sterblichen, die Gabe verliehen war, ſich zu befreien von jenen Banden, die den andern gefeſſelt hielten. War auch ſein äußeres Leben an Entſagungen reich, der Genius in ihm hat nichts gewußt von all' jenen Kümmerniſſen und Entbehrungen; er hat aus dem Born des

Unendlichen geſchöpft und nie verſiegende Fülle und ewiges Genügen daraus getrunken. Vielleicht erklärt eben jene Eigenthümlichkeit des Meiſters zugleich das Fernſein jeglicher weltſchmerzlichen Stimmung in ſeinen künſtleriſchen Producten ſowol wie in den uns überkommenen Kundgebungen ſeines äußeren Lebens. Von jener nervöſen Reizbarkeit, der wir ſo häufig bei Muſikern begegnen, findet ſich bei ihm nirgends eine Spur; es iſt ein geſunder, kein kranker ſelbſtgeſchaffener Schmerz, der durch ſeine Schöpfungen hindurchklingt. Seine Natur war zu einfach und ſchlicht, um ſich grübelnd in ſich ſelber zu vertiefen; er war nicht zum Denker geboren und der einfache Bildungsgang, den er durchſchritten, hat ihn nicht dazu werden laſſen. Denn mißverſtehen würden wir Schubert's Sein und Weſen, wollten wir in ihm den Träger einer ſo claſſichen Bildung ſuchen, wie ſie Beethoven repräſentirt, oder auch einer ſo univerſellen, wie wir ſie an den jüngeren Meiſtern Weber, Mendelsſohn, Schumann, Liszt, Wagner kennen. Das Maß einer gewöhnlichen Durchſchnittsbildung ſeiner Zeit, nicht mehr und nicht weniger war ſein Theil. Im vollſten Sinne des Worts urſprünglich und naiv, blieb ihm die Reflexion ein fremdes Gebiet, und wo er dieſelbe betreten, geſchah es nicht eben mit Glück. Die wenigen uns noch erhaltenen Tagebuchfragmente aus den Jahren 1816 und 1824, nicht minder einige Gedichte, ſind, wenn auch ihrem Umfange nach gering, ein nicht unweſentliches Zeugniß deſſen, und bemerken wir da, wo er ſich der Betrachtung hingiebt, eine Ungeklärtheit und Ungelenkigkeit der Darſtellung, der wir in den Tongebilden des Künſtlers nirgends begegnen.

Die erſten dieſer Tagebuchblätter knüpfen an ein Ereigniß an, das für das einförmige Leben des Jünglings nicht ohne Bedeutung war: das fünfzigjährige Jubiläum, das Salieri im Juni 1816 beging. Daſſelbe ward für Franz zur Veranlaſſung,

ſich in einer neuen, bisher noch nicht von ihm geübten Kunſtform zu verſuchen, und eine von ihm ſelbſt zugleich auch gedichtete Cantate ſeinem Lehrer als Huldigung darzubringen. Kurz darauf folgte die Compoſition einer zweiten und wenig ſpäter einer dritten Cantate. Einer Tagebuchnotiz zufolge war die eine derſelben: „Prometheus“ das Erſte, was er „für Geld componirte.“ Sie trug ihm das erſte Honorar von hundert Gulden ein, und die Aufnahme derſelben war bei den wiederholten Aufführungen eine ſo günſtige, daß das Verſchwinden der Partitur doppelt beklagenswerth erſcheint. Im Uebrigen läßt auch dieſes Jahr eine reiche muſikaliſche Ausbeute gewahren. Eine begonnene Oper, „die Bürgſchaft“, blieb allerdings nur Fragment, dagegen ward die Kirchenmuſik vor allem durch eine vierte Meſſe (in C), ein großes Magnificat (in C), ein Stabat mater und anderes mehr bereichert, während aus der Liederfülle Perlen wie der „Wanderer“, „Raſtloſe Liebe“ hervorglänzen. Auch an Inſtrumentalcompoſitionen aller Art fehlte es nicht und ſind als weſentlichſte derſelben die Symphonien in C-moll und B-dur zu bezeichnen. Sie wurden zunächſt für jenen Freundeskreis muſikaliſcher Dilettanten geſchrieben, der ſich im Anſchluß an die im Hauſe ſeines Vaters ſtattfindenden Quartettübungen gebildet hatte und ſich allmälig ſo erweiterte, daß immer größere Räumlichkeiten zur Aufnahme deſſelben erforderlich wurden, bis er ſich endlich im Jahre 1820, in Ermangelung eines ausreichenden Locals, ganz auflöſte. Mit der Zahl der Mitglieder dieſes Vereins aber wachſen mehr und mehr auch die Ziele deſſelben und aus den einfachen Quartetten, oder den durch ein Doppelquartett wiedergegebenen Haydn'ſchen Symphonien, entwickelten ſich Aufführungen Mozart'ſcher und Beethoven'ſcher Symphonien, wie anderer hervorragender zeitgenöſſiſcher Werke.

Mittlerweile war die Stellung im Schulhauſe des Vaters

dem ſtrebenden Künſtlergeiſt des Sohnes mehr und mehr zu einer unerträglichen geworden; und ſo, nach drei Jahre langer Qual ſchwerſter Selbſtverleugnung, dieſes fortgeſetzten Kampfes gegen die Bedürfniſſe ſeiner Natur müde, befeſtigte ſich in ihm endlich der Entſchluß, ſich demſelben für immerdar zu entziehen. Er bewarb ſich zu dem Ende um die Lehrerſtelle der zu jener Zeit in's Leben tretenden Muſikſchule zu Laibach, und unterſtützte ſein Geſuch durch Beifügung der Zeugniſſe Salieri's und anderer Autoritäten. Aber trotzdem daß Jene ſeine Befähigung in das günſtigſte Licht ſtellten, blieben ſeine Hoffnungen unerfüllt, und ein Anderer ward ſtatt ſeiner zu jenem Amte berufen. Nichtsdeſtoweniger kam ihm von anderer Seite die erſehnte Befreiung aus der trübſeligen Exiſtenz im Vaterhauſe. Ein neugewonnener Freund, Franz von Schober (ſpäter großherzoglich-weimarſcher Legationsrath), erkannte die Nothwendigkeit, ihn ſeiner bisherigen Lage zu entreißen und bot ihm in ſeinem eigenen Hauſe eine gaſtliche Zufluchtsſtätte. Nachdem endlich der Vater, wie es ſcheint widerſtrebend nur, ſeine Einwilligung zur Entlaſſung des Sohnes ertheilt hatte, ſiedelte dieſer in der That zu Schober über, um fortan bei ihm, mit geringen Unterbrechungen nur, bleibendes Quartier zu finden.

Nicht aber mit der Gewähr einer äußeren Exiſtenz allein ließ Schober ſich dem Freunde gegenüber genügen; er führte ihn auch in jenem Kreiſe junger, ſtrebender Männer ein, der ſeine eigene vertraute Umgebung bildete und als deſſen hervorragendſte Elemente die Maler Moritz von Schwind, Kupelwieſer und Ludwig Schnorr von Karolsfeld, die Dichter Mayrhofer, Bauernfeld und von Feuchtersleben, und die Muſiker Franz Lachner und Hüttenbrenner zu nennen ſind. Inmitten dieſes Kreiſes lebensfroher Freunde und Genoſſen feierte Schubert ſeine heiterſten Stunden. Der gemeinſame Ideenaustauſch, auch auf ſeiner Kunſt-

entlegenen Gebieten, that ihm wohl und wirkte anregend und befruchtend auf Geiſt und Gemüth. Zu alledem eröffnete ſich ihm kurz nach ſeinem Bekanntwerden mit Schober noch der genußvolle Verkehr mit einem Kunſtgenoſſen, dem es beſtimmt war, den bedeutſamſten Antheil an ſeiner künſtleriſchen Entwickelung zu gewinnen, und dem, neben den älteren Freunden Schober und Mayrhofer, der Platz als dritter in dem engeren Bunde gebührt, der ſich um Schubert bildete. Wie durch jene Beiden, die Dichter vieler ſeiner ſchönſten Lieder, die Poeſie repräſentirt erſcheint, ſo fand die Tonkunſt in Michael Vogl, dem gefeierten Sänger und erſten Bariton des Hofoperntheaters, einen genialen Vertreter. Er bemächtigte ſich alsbald der Schätze, die, zu jener Zeit noch unerkannt, in Schubert's Liedern verborgen lagen, und verſenkte ſich mit begeiſterter Hingebung in das Studium derſelben. Von Allen, die ihn jemals hörten, wie von Franz ſelbſt als der erſte und ausgezeichnetſte Interpret ſeiner Lieder betrachtet, galt ſein Vortrag derſelben als ein ſo muſtergültiger, daß verſchiedene zur Steigerung des Effectes von ihm angebrachte Verzierungen ſogar in den Druck übergingen, ſodaß es in unſern Tagen erſt einer erneuten Reviſion bedurfte, um die urſprüngliche Lesart wieder herzuſtellen. Schubert ſelbſt ſchreibt einmal: „Die Art und Weiſe, wie Vogl ſingt und ich accompagnire, wie wir in einem ſolchen Augenblick Eins zu ſein ſcheinen, iſt dieſen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes.“ Und in Wahrheit, die Geſchichte der Muſik dürfte nicht reich ſein an Beiſpielen eines künſtleriſchen Bündniſſes, dem gleiche herrliche Früchte entſprangen. Untrennbar iſt hinfort der Name Vogl's mit Schubert's Lied verwachſen; denn nicht nur, daß es ihm beſchieden war, durch ſeinen Vortrag des Erlkönigs namentlich, dem jungen, wenig bekannten Tonſetzer zuerſt die Bahn unvergänglichen Ruhms zu eröffnen: in vielgeſtaltiger Weiſe auch

offenbarte ſich der Einfluß des um nahezu dreißig Jahre älteren, wiſſenſchaftlich gebildeten Mannes auf den jugendlichen Freund. Mehr künſtleriſcher als innerlicher gemüthlicher Art freilich zeigte ſich das Verhältniß, das ſie verband, und mehr als Protector, denn als gleichberechtigter Freund ſtellte ſich der Sänger dem Componiſten gegenüber; doch ſcheint es, daß Beide, nichts Weiteres begehrend, ſich gern daran genügen ließen. Gewiß iſt, daß der Letztere es nicht verſchmähte, von dem Erſteren Rath und Belehrung zu empfangen. Wie Vogl im Geſang das Dramatiſche zum Hauptfactor erhob und nach dem Urtheil competenter Zeitgenoſſen „in der Darſtellung des Charakteriſtiſchen, wie in der künſtleriſchen Verbindung der Wahrheit mit der Schönheit“ ſeine eigentliche Stärke entwickelte, ſo darf es auch zum Theil wenigſtens als ſein Verdienſt betrachtet werden, wenn das charakteriſtiſche, dramatiſche Element in Schubert's Liedern in ungleich höherem Grade zur Geltung gebracht erſcheint, als in denjenigen ſeiner Vorgänger. Auch bei der Wahl der zu componirenden Gedichte pflegte er ihn nicht ſelten zu leiten und ſeine Begeiſterung zu erwecken, indem er ihm dieſelben mit dem ihm eigenen hinreißenden Ausdruck vordeclamirte. Verharrte nun Schubert zunächſt wol auf Anregung des Freundes dauernd und mit Vorliebe in der Pflege des Liedes, ſo folgte er hierbei nicht minder einem innerſten Naturgebot. Sein eigentlichſter Inhalt culminirte eben in lyriſchen Gaben, ja ſeine kunſtgeſchichtliche Miſſion wies ihn auf die Entwickelung einer Kunſtform hin, die in geringerem Grade als ihre Schweſtergattungen von der Hand der großen claſſiſchen Meiſter die Weihe der Vollendung empfangen hatte. Die Vorausſetzungen zu einem neuen muſikaliſchen Liederfrühling hatten ſich mittlerweile erfüllt. Einen Blütenreigen ohne Ende, wie er ſelbſt unſern gegenwärtigen Tagen noch zum Schmuck gereicht, hatte die lyriſche Poeſie unſres Vaterlandes

im Anſchluß an Göthe hervorgezaubert, welcher nur der Wiedergeburt in Tönen zu harren ſchien. Desgleichen war das geiſtige und techniſche Weſen des begleitenden Inſtrumentes, Dank Beethoven, der dem Clavier bereits ſeine unſterblichen Sonatendichtungen anvertraut, zur Genüge ausgebildet und geſchmeidigt worden, um das geſungene Wort durch den vollen Reichthum der Harmonie und Figuration zu unterſtützen. So brauchte Schubert ſich nur der vorgefundenen Errungenſchaften zu bemächtigen, um die Tonkunſt einer neuen Phaſe der Entwickelung zuzuführen und jene vorzugsweiſe lyriſche Epoche einzuleiten, die ſich in Muſik wie Poeſie bis in die Gegenwart hineinzieht.

Wie nun ſelbſt das inſtrumentale Schaffen der letzten Jahrzehnte ſich als ein vorherrſchend lyriſches kennzeichnet, ſo blieb Schubert auch als Inſtrumentalcomponiſt ſeinem Charakter als Lyriker treu. Mit Geſang und üppiger Klangſchöne erfüllte er nicht minder jene complicirteren Formen, da es ihm weniger als unſern Claſſikern gegeben war, durch die Macht und Gewalt des in ihnen ſich verkörpernden Inhaltes zu wirken. Nicht einem Beethoven gleich vermochte er ſich in die abgrundreichſten Tiefen des Denkens und Fühlens der Menſchenbruſt zu verſenken und in titaniſchem Kämpfen und Ringen Stürme heraufzubeſchwören und zu ſtillen. Mehr eine einfache, liedartig in ſich beruhende Stimmung vergegenwärtigen uns ſeine inſtrumentalen Arbeiten, als verſchiedene gegenſätzliche Bilder und Ideen, die, einander bekämpfend und ſich verſöhnend, ſich vor unſern Augen zu künſtleriſcher Einheit entwickeln. Fragen wir zunächſt nach den Clavircompoſitionen Schubert's, ſo ſind gerade ſie es, denen die Theilnahme des Publicums, mehr als anderen ſeiner Werke, bis heute fern geblieben. Nur den kleineren Werken dieſes Genres, wie den Impromptus und Momens musicals, den vierhändigen Märſchen und Tänzen u. ſ. w. hat es gelingen

wollen, den Weg aus dem Dunkel der Vergeſſenheit heraus an's Licht zu finden. Selbſt die Gebildeteren unſerer Muſikfreunde aber ahnen kaum die Exiſtenz jener Reihe großer Phantaſien und Sonaten (die erſten fünf entſtanden 1817), die das Geſchenk deſſelben Meiſters ſind; nur Muſikſchulen nehmen ſie vereinzelt in ihr Repertoire auf und in den Concertprogrammen fehlen ſie mit geringen Ausnahmen gänzlich. Und doch, in wie reichem Maße verdienen ſie es, gekannt zu ſein! Man hat vielfach angenommen, daß Schubert's Größe als Liedercomponiſt dem Erfolg ſeiner Schöpfungen auf dem Gebiet der Inſtrumentalmuſik Eintrag gethan habe, und in der That ſcheint es, als ob man ſich leichthin damit begnügt hätte, ſeine Herrſchaft auf jenem einen von ihm eroberten Terrain bereitwillig anzuerkennen, und ſich damit der Verpflichtung enthoben glaubte, auch den anderen ſeiner Werke einiges Intereſſe entgegen zu bringen. Denn woher erklärte ſich uns ſonſt die befremdende Thatſache, daß, während Schubert, der Liederſänger, in Aller Herzen lebt, der Schöpfer einer unſerer ſchönſten Symphonien noch elf Jahre nach ſeinem Tode als ſolcher ſelbſt der damaligen muſikaliſchen Metropole Leipzig eine eben erſt neuentdeckte Erſcheinung war, daß aber heute noch, nach mehr als vierzig Jahren, ſeine größeren Pianofortewerke, wie ſchon erwähnt, jenes dunkle, wenig beachtete Daſein friſten? Mag es ſein, daß die Letztgenannten vor allem jener plaſtiſchen Abrundung der Form entbehren, die des Meiſters Liedern eigen, und die wir in dem feſtgefügten Bau der Sonate zu ſuchen gewöhnt ſind; mag es ſein, daß die breiteren Formen ſeiner Kunſt überhaupt ihn häufig zu mehr als nöthiger Breite verleiteten, indem ſie ihm die willkommene Gelegenheit boten, den Reichthum ſeines Phantaſie- und Gemüthslebens ungehinderter ſtrömen zu laſſen, als in dem knappen Rahmen des Liedes: immerhin iſt und bleibt es doch derſelbe liedbeſchwingte, melodie-

geſegnete Genius, den wir auch in ihnen wiederfinden, und der es nicht vergaß, auch dieſe ſeine Tongeſchöpfe mit jenen wunderbaren Reizen auszuſtatten, die er ſeinen Werken verlieh und an denen ſelbſt der Wandel der Zeit machtlos vorübergeht. Wo nun auch in ihnen das Lied zum Durchbruch gelangt, iſt er wiederum am größeſten. Darum wenn, wie man ſagt, das Adagio der Prüfſtein für den Componiſten iſt, findet ſich unter unſern neuern Meiſtern nur noch Einer, der mit Schubert vereint um den Preis ringen dürfte, als der Nächſte neben dem Höchſten zu ſtehen; jener Eine, der nur ſeiner ſelbſt vergaß, wenn er Franz Schubert den „Ausgezeichnetſten nach Beethoven" nannte — Robert Schumann. „Wenn," ſo ſagt er, „Schubert in ſeinen Liedern ſich vielleicht noch origineller zeigt als in ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen, ſo ſchätzen wir dieſe als rein muſikaliſch und in ſich ſelbſtſtändig eben ſo ſehr. Er hat Töne für die feinſten Empfindungen, Gedanken, ja Begegnungen und Lebenszuſtände. So tauſendgeſtaltig ſich des Menſchen Dichten und Trachten bricht, ſo vielfach die Schubert'ſche Muſik. Was er anſchaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt ſich zu Muſik; aus Steinen, die er hinwirft, ſpringen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menſchengeſtalten. Er war der Ausgezeichnetſte nach Beethoven, der, Todfeind aller Philiſterei, Muſik im höchſten Sinne des Wortes ausübte."

Auch in den ſchon erwähnten Pianofortecompoſitionen kleinerer Art hat Schubert uns eine Reihe anmuthigſter Gaben hinterlaſſen. Anſpruchsloſe und doch poeſiereiche Stimmungsbilder in kleinem Rahmen, dürfen wir in ihnen die Vorbilder ſuchen, durch welche Mendelsſohn und Schumann die Anregung zu ähnlichen Schöpfungen empfingen. Denn unſchwer laſſen ſich in ſeinen Momens musicals (op. 94 N. II) und mehr noch in den Impromptus (op. 90 N. III) die erſten Anfänge des

Liedes ohne Worte erkennen, das in Mendelsſohn ſeinen eigenſten Meiſter fand; während einzelne kleine Charakterſtücke wiederum die von Schumann vertretene Richtung anbahnen. Die einheitliche, abgerundete Form, in Verbindung mit den geringeren Schwierigkeiten, die ſie dem Ausführenden darbieten, wol war es, die jenen kleineren Tongebilden des Künſtlers ſo vorzugsweiſe Eingang im Publicum verſchaffte. Vielleicht auch hat das Hereinziehen volksthümlicher Elemente, wie in ſeinen Tänzen, Märſchen und Impromptus, dazu beigetragen, ſie ſelbſt volksthümlich werden zu laſſen.

Vornehmlich ungariſche Volksweiſen waren es, die Schubert mit Vorliebe in ſeine Tondichtungen verwebte, und die, wie durch viele ſeiner kleinen Compoſitionen, ſo auch durch verſchiedene Sätze ſeiner Sonaten und Symphonien hindurchklingen. Ein längerer und wiederholter Aufenthalt in Zelécz, einem in Ungarn gelegenen Gute des Grafen Eſterhazy, bot ihm die Anregung dazu dar. Während er nämlich, mit der dem Genie ſo natürlichen Abneigung vor jeglichem Zwang, jedes Anerbieten, Muſikunterricht zu ertheilen, beharrlich von ſich wies, gewann der Vorſchlag des Grafen Eſterhazy, als Muſiklehrer in ſeine Familie einzutreten, alsbald ſeine Zuſtimmung. Er begleitete als ſolcher die gräfliche Familie im Sommer 1818 zum erſten Male nach Zelécz, um den begonnenen Unterricht während des Winteraufenthaltes derſelben in Wien fortzuſetzen, und eben auf dieſe ſeine nahe Verbindung mit den Eſterhazy's ſcheinen ſich das Glück und der Sonnenſchein ſeines Lebens recht eigentlich concentrirt zu haben. Hier, inmitten eines muſikaliſch reichbefähigten Familienkreiſes, genoß er die im Uebrigen leider nur ſelten empfundene Genugthuung, ſich und ſein Genie in ſeiner vollen Bedeutung erkannt und gewürdigt zu ſehen. Wie er der Mittelpunkt der muſikaliſchen Beſtrebungen

deſſelben geworden, ſo ward er auch alsbald der Liebling Aller, und aus dem Verhältniſſe des Lehrers entwickelte ſich dasjenige eines Freundes, das bis zu dem frühen Hingange des Meiſters ungetrübt fortwährte. Aber noch ein anderes Band ſollte ihn dieſem Hauſe verknüpfen: es war ihm auch beſchieden, inmitten deſſelben das Ideal zu finden, das ihm fortan Herz und Seele erfüllte. Die jüngſte Tochter des Hauſes, Comteſſe Caroline, war es, die jene tiefe und feurige Neigung in ihm entzündete, die ihn bis zur letzten Stunde ſeines Lebens als die einzig unwandelbare begleitet hat. Freilich blieb ihm das Glück der Erwiderung derſelben verſagt, und ſie, die das Feuer in der erregbaren Künſtlerſeele entfacht, ahnte wol kaum die ganze Gewalt deſſelben. Wenigſtens ſtörte kein Bekenntniß ſeiner Leidenſchaft das ruhige Gleichmaß ihrer freundſchaftlichen und künſtleriſchen Hochachtung ſeiner, und wer mag ſagen, ob ihr nicht vielleicht auch die volle Bedeutung jenes eines Wortes verborgen blieb, das ihm einmal entſchlüpfte, als ſie ihm ſcherzhaft vorwarf, daß er ihr nicht ein einziges ſeiner Werke gewidmet habe, jenes: „Wozu denn, Ihnen iſt ja ohnehin Alles gewidmet!“

Bekannt iſt, daß eine der ſchönſten Compoſitionen des Künſtlers, die vierhändige Phantaſie in F-moll (op. 103) Carolinens Namen trägt. Mag es nun in der That ſein, was ſich den Forſchungen Heinrich von Kreisle's, Schubert's Biographen ergeben (deſſen Angaben wir im Uebrigen getreulich folgen), daß jene Widmung nicht von ihm ſelber, ſondern erſt nach dem Tode des Componiſten, von ſeinen Verlegern herrührt: das Gedächtniß an ſie, die er liebte, bleibt doch für alle Zukunft mit dem Gedächtniß des Meiſters und einer ſeiner poeſievollſten Schöpfungen verbunden.

Daß der Landaufenthalt in Zelécz auch in künſtleriſcher

Beziehung nicht ohne fruchtbare Wirkung vorüber ging, ſcheint bei der Productivität Schubert's nur zu natürlich. Zwei- und vierhändige Clavierſtücke, beſonders Märſche, Sonaten und Variationen, auch Lieder und mehrſtimmige Geſänge, entſtanden zu dieſer Zeit und zeugen von dem nimmer raſtenden Geſtaltungsdrang ſeiner Seele. Daneben verſäumte er es nicht, dem Volke, in deſſen Mitte er lebte, jene wunderſamen Melodien abzulauſchen, die daſelbſt ihre Heimat haben, und deren melancholiſche Poeſie einen ſo fremdartigen Zauber in ſich birgt. Er ſchrieb ſich dieſelben, gleich nachdem er ſie gehört hatte, auf und überließ es ſeinem Genius, ſie gelegentlich zu künſtleriſchen Gebilden zu geſtalten. So erſcheint das Divertissement à la hongroise (op. 54) als ein reizendes Souvenir jener glücklichen Sommertage. Weiſen, die er von einer Magd in der Küche ſingen hörte, bilden die Themen, aus denen ſeine Meiſterhand dies Gemälde von eben ſo poetiſcher als wahrhaft nationaler Färbung ſchuf. Und noch verſchiedene andere Tonwerke des Künſtlers ſind mit der Erinnerung an Zelécz verknüpft. So entſtanden bei einem zweiten längeren Sommeraufenthalt daſelbſt im Jahre 1824 das große Duo für Pianoforte (op. 140), vierhändige Variationen (op. 35) und vor allem das Quartett „Gebet vor der Schlacht", das lange Jahre hindurch das ausſchließliche Eigenthum der Familie Eſterhazy blieb und erſt ſpät (als op. 135) der Veröffentlichung überlaſſen ward. Schubert ſchrieb daſſelbe auf den Wunſch der Gräfin, die ihn eines Morgens aufforderte, das betreffende Gedicht von de la Motte Fouqué für ihr Hausquartett in Muſik zu ſetzen. Zehn Stunden ſpäter, am Abend deſſelben Tages bereits, ward die vollendete, umfangreiche Compoſition zur Freude Aller am Clavier durchgeſungen. Mit Hülfe eines nahen Freundes des Hauſes, Baron von Schönſtein, bildete die

Familie nämlich ein vollſtimmiges Quartett, bei dem auch Caroline, welche eine angenehme Altſtimme beſaß und daneben eine vorzügliche Pianiſtin war, häufig mitwirkte.

Auch zu Carl von Schönſtein trat Schubert bald in ein näheres Verhältniß und fand in ihm nicht nur einen enthuſiaſtiſchen Verehrer, ſondern zugleich einen ſo geiſtvollen Interpreten ſeiner Lieder, daß man ihn als ſolchen ſogar Vogl zur Seite ſtellen durfte. Er ließ es ſich angelegen ſein, die Geſänge ſeines Freundes zuerſt in jene höheren und höchſten Kreiſe der Kaiſerſtadt einzuführen, in denen er ſelber heimiſch war, und noch im Jahre 1838, als Franz Liszt daſelbſt Gelegenheit hatte, ihn zu hören, bekannte ſich dieſer von ſeinem Vortrag der Lieder Schubert's, „dieſes poetiſchſten aller Muſiker", bis „zu Thränen gerührt". Die Richtung der beiden Sängerfreunde des Meiſters zeigte ſich im übrigen, ihren Individualitäten entſprechend, als eine verſchiedene. Während Vogl ſich mit Vorliebe den dramatiſcher gehaltenen Geſängen zuwandte, neigte ſich Schönſtein mehr zu den rein lyriſchen, und ſo wurden die „Winterreiſe" und Aehnliches das Terrain, auf dem der Erſtere, die ihm auch gewidmeten „Müllerlieder" dagegen dasjenige, auf dem der Andere ſeine eigentlichſten Triumphe feierte.

Die künſtleriſchen Ergebniſſe des Jahres 1818 weiſen außer den bereits erwähnten noch eine Reihe anderer Compoſitionen auf, als deren hervorragendſte zu bezeichnen ſind: mehrere geiſtliche Lieder, drei Sonette von Petrarca und die Forelle für Geſang; die erſten Walzer op. 9 (mit dem bekannten Trauer- oder Sehnſuchtswalzer, der lange Zeit hindurch irrthümlich Beethoven zugeſchrieben wurde), und die vierhändigen Variationen op. 10 für Clavier, ſowie endlich und hauptſächlich die Symphonie in C, die, als ſechſte der von Schubert vollendeten Symphonien, jener letzten und großartigſten

vorausging, mit der ſein Genius uns noch kurz vor ſeinem Abſchied aus dieſem Leben beſchenkte. In weiteren Kreiſen bekannt geworden iſt auch dieſe ſechſte Symphonie eben ſo wenig als ihre Vorgänger. Nur in Wien hat ſie kurz nach dem Tode des Meiſters und in neuerer Zeit fragmentariſch einige wenige Aufführungen erlebt.

Im Sommer des nächſtfolgenden Jahres fand Schubert ſich zum erſten Mal im Leben den überwältigenden Eindrücken hingegeben, mit denen ſich ihm die Schönheiten der Gebirgswelt ſeines Vaterlandes aufthaten. In Gemeinſchaft mit Vogl verbrachte er mehrere Monate des Genuſſes in Linz, Salzburg und Steyr und knüpfte vor allem an letzterem Orte, der Heimatsſtätte Mayrhofer's und Vogl's, freundſchaftliche Verbindungen an, die ſich bei einem ſpäter wiederholten Aufenthalt fortſetzten und befeſtigten. Auch ſeine Schaffensluſt ruhte inzwiſchen nicht und ſuchte ſich durch Erzeugung des Clavierquintetts (über die Forelle, op. 114) und verſchiedener Gelegenheitscompoſitionen für mehrſtimmigen Geſang genug zu thun.

Um dieſe Zeit endlich ward dem unermüdlich Spendenden die Freude zu Theil, eines ſeiner Lieder vor die Oeffentlichkeit gebracht zu ſehen. „Schäfers Klagelied" war das erſte, welches den Namen des Componiſten auf dem Programm eines öffentlichen Concerts nannte, und, von dem Opernſänger Jäger vorgetragen, ihn den Beifall der Hörer in reichem Maße ernten ließ. Dagegen mißglückte ein anderer Verſuch des Künſtlers, ſich aus der bisherigen Dunkelheit ſeines Daſeins hervor an's Sonnenlicht zu wagen, leider gänzlich: die Ueberſendung eines Heftes von Compoſitionen Goethe'ſcher Lieder an den Dichterfürſten ſelbſt blieb völlig unbeachtet. Von Zelter'ſchen und Reichard'ſchen Einflüſſen befangen, verhielt ſich Goethe dem genialen Interpreten ſeiner Dichtungen gegenüber fremd und

ablehnend, und nur der hinreißenden Vortragsgewalt einer Schröder-Devrient gelang es, ihm ſpäter, noch kurz vor ſeinem Hingange, die bisher unerkannt gebliebene Schönheit des Schubert'ſchen Erlkönigs zu erſchließen. Nichtsdeſtoweniger gehört die muſikaliſche Umdichtung Goethe'ſcher Geſänge (wir beſitzen deren mehr als ein halbes Hundert) zu Schubert's unſterblichſten Meiſterthaten. „Raſtloſe Liebe", Mignon's „So laßt mich ſcheinen" (op. 62), Gretchen am Spinnrade, Wandrer's Nachtlied, Suleika werden immerdar zu den Muſtergebilden lyriſcher Tonpoeſie zählen

Nur vorübergehend leider ſchien es, als wolle ſich das Geſchick des Künſtlers endlich lichter und lächelnder geſtalten. Zwar ward ihm durch Vogl's Vermittelung von der Direction der kaiſerlichen Oper der Auftrag, eine aus dem Franzöſiſchen überſetzte Poſſe „die Zwillinge" in Muſik zu ſetzen, und bereits im Juni 1820 ging dieſelbe zum erſten Male über die Bühne des Kärnthnerthortheaters. Aber obgleich die Aufführung eine befriedigende war und beſonders Vogl ſein Möglichſtes that, die ihm übertragene Hauptrolle zur Geltung zu bringen, obgleich die Muſik ſelbſt ſo anſprach, daß man am Schluß unter Beifallsbezeugungen den Componiſten zu ſehen verlangte, erlebte ſie doch nur ſechs Vorſtellungen, um dann für immer vom Repertoire zu verſchwinden. Nicht beſſer erging es dem Melodrama „die Zauberharfe", das im Auguſt deſſelben Jahres auf dem Theater an der Wien zur Aufführung gelangte. Deſſenungeachtet zählte Schubert ſelbſt die Compoſition zu den gelungnen ſeiner Arbeiten, auch gehört eine Nummer derſelben, unter dem irrthümlichen Namen der Roſamunden-Ouvertüre (op. 26), noch heute zu den bekannteren und beliebteren Werken des Meiſters. Der Spruch der Kritik lautete der neuen Erſcheinung gegenüber dahin, daß man das Talent des jungen

Tonſetzers nicht verkenne, rügte indeß gleichzeitig die Mängel der techniſchen Anordnung im Ganzen, wie die „grellen Harmoniefolgen“ und das „fortwährende Moduliren“ im Einzelnen, welches „zu keiner Ruhe kommen laſſe.“

Neben einer dritten dramatiſchen Arbeit, der unvollendet gebliebenen Oper Sakontala, und verſchiedenen kleineren Werken — den Antiphonen zur Palmenweihe, dem 23. Pſalm für vier Frauenſtimmen (für die Schweſtern Fröhlich), dem Geſang der Geiſter über den Waſſern, der C-dur-Phantaſie (über den Wandrer, op. 15) und einer Anzahl Lieder — war noch eine andere umfangreiche Schöpfung die bedeutungsvolle Frucht dieſes Jahres: das Oratorium „Lazarus, oder die Feier der Auferſtehung.“ Ein ſeltſames Geheimniß waltet über der Entſtehung deſſelben. Es ſcheint als habe Schubert, ſelbſt ſeinen vertrauteſten Freunden gegenüber, ein undurchdringliches Schweigen über ein Werk bewahrt, das dem tiefinnerſten Bedürfniß ſeiner Seele entſprang, und dem er ſich nur in den geweihteſten Momenten ſeines Schaffens hingegeben. Selbſt Franz von Schober ahnte wenig oder nichts von der Exiſtenz eines ſolchen, und nur dem unermüdlichen Forſchereifer Heinrich von Kreisle's, des um Schubert's Gedächtniß hochverdienten Mannes, gelang es vor wenigen Jahren, die auseinandergeriſſene und in den verſchiedenſten Händen befindliche Partitur durch Zufall zu entdecken und, bis auf einen geringen fehlenden Reſt, wieder zuſammen zu finden.

Eine Dichtung Niemeyer's iſt der Compoſition zu Grunde gelegt. Sie umfaßt drei Theile, oder „Handlungen“, wie Schubert ſie bezeichnet, deren zwei uns jetzt beinahe vollſtändig überkommen ſind, während über die Exiſtenz einer dritten jeglicher Nachweis mangelt. Arien, Chöre und Recitative bilden die einzelnen Beſtandtheile derſelben, doch erſcheint vor allem

den letzteren eine ungewöhnlich hervorragende Stelle eingeräumt und damit eine hohe dramatiſche Vollendung der Declamation und Individualiſirung erzielt. Laut einer Bemerkung auf der Originalpartitur, im Februar 1820 geſchrieben, lag das wunderbare Werk dreiundvierzig Jahre lang im Dunkel begraben, bis es endlich in Wien zur erſten Aufführung gelangte.

Einigermaßen günſtiger geſtalteten ſich die Verhältniſſe des Künſtlers, als ihm das Jahr 1821 zwei um das Muſikleben Wien's verdiente Kunſtfreunde: Dr. von Sonnleithner, Vater und Sohn, zuführte. Emſig um ſeinen Ruhm geſchäftig, brachten ſie nicht allein bei den in ihrem Hauſe regelmäßig ſtattfindenden muſikaliſchen Aufführungen des öfteren ſeine Werke zu Gehör, ſie ſorgten gleichzeitig dafür, daß eine Anzahl ſeiner Lieder endlich durch den Druck den Weg an die Oeffentlichkeit fand. Nachdem verſchiedene Verſuche, denſelben einen Verleger zu gewinnen, geſcheitert waren, veranſtalteten ſie eine Herausgabe des Erlkönigs auf eigene Koſten. In einer ihrer muſikaliſchen Geſellſchaften ſubſcribirte man auf Anregung des Dr. von Sonnleithner ſofort auf die erſten hundert Exemplare und ermöglichte hierdurch das Erſcheinen eines zweiten Heftes. Zwölf Hefte wurden auf dieſe Weiſe für eigene Rechnung geſtochen und Diabelli in Commiſſion gegeben; der Erlös derſelben aber reichte, ſammt dem Ertrag der Dedicationen hin, die Lage des Componiſten nicht unerheblich zu verbeſſern.

Im Februar 1821 erſchien der Erlkönig im Druck. Wenige Wochen vorher, im Januar, war er von Gymnich, einem bewährten Dilettanten, zum erſten Mal in einem öffentlichen Concert geſungen worden; am 7. März aber brachte ihn Vogl in einer im Kärnthnerthortheater ſtattfindenden Academie mit jenem großartig durchſchlagenden Erfolg zum Vortrag, der

ſeine ſofortige allgemeine Verbreitung bewirkte. Er mußte auf ſtürmiſches Verlangen wiederholt werden, während von zwei anderen Compoſitionen des Meiſters, die gleichzeitig auf dem Programm ſtanden, nur „das Dörfchen", ein Männerquartett, gefiel, der „Chor der Geiſter über den Waſſern" aber, zu Schubert's nicht geringem Verdruß, ohne allen Eindruck auf die Zuhörer blieb. Fortan fanden der Erlkönig und die übrigen im Druck veröffentlichten Lieder reißenden Abſatz. Die Auflage war bald vergriffen und die Verleger, die zuvor die Annahme derſelben, ſelbſt ohne alles Honorar, verweigert hatten, zeigten ſich jetzt willfährig Auch andere Werke des mit einem Male berühmt gewordenen jungen Tonſetzers tauchten nun im Concertſaal auf. Ein trefflicher Begleiter ſeiner Lieder, gab er ſelbſt dem größeren Publicum zuweilen Gelegenheit ihn zu hören; denn wenn auch kein Virtuos im modernen Sinn, war er doch auch am Pianoforte ein vielbewunderter Künſtler, vor allem ſo bald es der Reproduction ſeiner eigenen Schöpfungen galt. So hat namentlich der Vortrag ſeiner Sonaten ihn Allen, die ihn vernommen, unvergeßlich gemacht. Man rühmt in gleichem Maße die Vollendung der Technik wie des Ausdrucks bei Wiedergabe derſelben, die nicht eben geringe Kräfte beanſpruchen. Nur von der C-dur-Phantaſie (op. 15) wird uns berichtet, er habe ſie nicht vollſtändig zu bewältigen vermocht, ſodaß, als er ſie einmal im Freundeskreis ſpielte, er im letzten Satz ſtecken geblieben und mit den Worten aufgeſprungen ſei: „Das Zeug ſoll der Teufel ſpielen!"

Es war eine natürliche Folge, daß der zunehmende Ruhm des Künſtlers die Aufmerkſamkeit der Geſellſchaft mehr und mehr auch auf ſeine Perſon lenkte. Die verſchiedenſten Kreiſe ſeiner Vaterſtadt thaten ſich ihm gaſtlich auf; doch zog ſein einfacher, ungebundener Sinn dem Glanze der großen

Welt den Verkehr in jener ſchlichteren Sphäre vor, der er ſelbſt durch Geburt und Erziehung angehörte. Jeglichem Zwange abhold und von Natur ſchüchtern und ungelenk, erſchien er nur ſelten als Gaſt vornehmer Häuſer, in denen man zumeiſt nur den Künſtler in ihm ehrte. „Als — ſo erzählt Kreisle („Franz Schubert." Wien 1865) — in dem Hauſe der Fürſtin Kinsky vor einer Geſellſchaft mehrere ſeiner Lieder geſungen worden waren, ohne daß ſich Jemand um ihn bekümmert hatte, und die Hausfrau endlich ſelbſt zu ihm hintrat, um ihm einige ſchöne Worte zu ſagen und gleichſam das Benehmen der Gäſte zu entſchuldigen, antwortete er der Fürſtin, ſie möge ſich nicht bemühen, er ſei das ſchon gewohnt und fühle ſich ſo weniger genirt." Dagegen ſah man ihn häufig in jenen Familien- und Freundeskreiſen, wo er ſich frei und unbeengt fühlte und wo man auch den Menſchen in ihm ſchätzte und liebte. Dann gab er ſich treuherzig und offen, heiter und geſprächig und auch an Witz fehlte es ihm nicht, wenngleich er den Ausdruck lauter Fröhlichkeit nicht kannte. Der jugendlichen Genoſſenſchaft, die ſich um ihn und Franz von Schober bildete, ward bereits gedacht. Die geſelligen Zuſammenkünfte derſelben fanden ihren eigentlichen Schwerpunkt in den ſogenannten „Schubertiaden," die beſonders dem Vortrag ſeiner neuen Compoſitionen gewidmet waren, und bald in Wien, bald auch anderwärts, wie in Linz, St. Pölten, Schloß Ochſenburg und Atzenbruck begangen wurden. An letzterem Orte, den ein Onkel Schubert's bewohnte, ward von dieſem alljährlich ein dreitägiges Feſtgelage veranſtaltet, und Schubert hat, in dankbarer Erinnerung jener frohen Tage, dieſelben durch ſeine „Atzenbrucker Tänze" unſterblich gemacht.

Die künſtleriſche Thätigkeit Schubert's umfaßt im Jahre 1821 als Weſentlichſtes: die Skizze einer Symphonie in

E-dur, ſowie den größten Theil jener in wunderbarer Fülle entſtandenen Tänze, die er bei Gelegenheit zu improviſiren und, dafern ſie ihm deſſen werth erſchienen, aufzuſchreiben pflegte. Daneben noch eine Reihe von Liedern und zwei Muſikſtücke, welche er auf Wunſch der Operndirection als Einlage in Herold's Oper: „das Zauberglöckchen", componirte. Endlich fällt in die Herbſtmonate deſſelben Jahres auch der Beginn der Oper „Alfonſo und Eſtrella", deren Textbuch Franz von Schober verfaßte. Beide Freunde zogen ſich zum Behuf ernſter Arbeit mehrere Monate lang in die Stille der niederöſterreichiſchen Berge zurück und verlebten im Hauſe von Schober's Onkel, des Biſchofs von Dankesreithner, — bald auf deſſen Beſitzthum Schloß Ochſenburg, bald in dem nahegelegenen St. Pölten verweilend — eine glückliche Zeit gemeinſamen Genuſſes und gemeinſamer Thätigkeit. Schubert producirte mit der ihm eigenen erſtaunlichen Leichtigkeit, und aus dem Zauberborn ſeiner Phantaſie ſtrömten ihm Melodien über Melodien zu, ſo daß, als er nach Verlauf jener Wochen in die Stadt zurückkehrte, er zwei Acte ſeiner Oper vollendet mit ſich heimbringen konnte. Im Februar 1822 ward auch der dritte und letzte Act beendet, und ſeine und ſeiner Freunde Bemühungen waren fortan darauf gerichtet, die Oper in Wien oder andern Orts zur Aufführung zu bringen. Leider erwies ſich das Glück ihren Beſtrebungen nicht günſtig. „Die Freunde und Genoſſen", — erklärt uns Bauernfeld — „in deren Mitte Schubert am liebſten weilte, waren wenig in der Lage, ihm thatkräftig unter die Arme zu greifen; in höhere Kreiſe ſich zu drängen und Gönner zu ſuchen, die ihn empor zu heben vermöchten dazu fehlte ihm Neigung und Geſchick. Kein Wunder alſo, daß er es weder zu einer Anſtellung brachte noch irgend eine ſeiner Opern zur Aufführung gelangte." Die von Roſſini zu jener

Zeit faſt ausſchließlich beherrſchten Bühnen verſchloſſen ſich demnach hartnäckig dem Werke des deutſchen Meiſters. Die Hoffnung, daſſelbe in Berlin mit Hülfe von Anna Milder-Hauptmann, der gefeierten, dem Componiſten von Wien her befreundeten Sängerin, auf's Repertoire gebracht zu ſehen, ſcheiterte, ebenſo wie ein Verſuch Carl Maria von Weber's in Dresden; in Wien aber zeigte man ſich wol zu verſchiedenen Malen nicht abgeneigt, that jedoch in Wahrheit nichts, um die Sache zu fördern. Erſt den Beſtrebungen Franz Liszt's gelang es nach Jahrzehnten, Alfonſo und Eſtrella im Juni 1854 auf die Weimarer Bühne zu bringen. Er wußte das Geburtsfeſt des Großherzogs nicht würdiger zu feiern, als durch den Act der Pietät gegen den heimgegangenen Meiſter, an dem die Mitwelt ſich ſo vieler Sünden ſchuldig gemacht hatte. Indeſſen blieb jene eine Aufführung der Oper auch die einzige, die ſie bisher erlebt. Nicht eben eines günſtigen Erfolgs durfte ſie ſich rühmen, und in der That entſpricht ſie wenig unſeren heutigen Anforderungen an ein muſikaliſches Drama. Lyriſch im Einzelnen wie im Ganzen angelegt, fehlt ihr, trotz verſchiedentlicher dramatiſcher Situationen, doch der eigentliche dramatiſche Zug, die Schlagfertigkeit des Ausdrucks, die allein die dramatiſche Wirkung bedingt. Mehr aus einzelnen Momenten und Scenen reiht ſie ſich zuſammen, als daß ſie ſich als ein vollendetes Ganze organiſch aufbaute. Schubert war keine architectoniſch befähigte Natur. Das rechte Maß, der ſtrenge Formenſinn, das berechnende Verwenden der künſtleriſchen Mittel war ihm nicht gegeben. Er ſpendete aus dem Ueberfluß, und wie er aus dem Unbegrenzten ſchöpfte, ſo fügten ſich auch ſeine Geſtaltungen nur ungern beſtimmten Grenzen und Schranken.

Ein beſonderes Intereſſe verleiht der in Rede ſtehenden Oper noch der Umſtand, daß ſie die Veranlaſſung zu einer

unerquicklichen Begegnung zwiſchen Schubert und Carl Maria von Weber ward. Als Letzterer nämlich zur Aufführung ſeiner Euryanthe 1823 nach Wien gekommen war, wohnte auch Schubert derſelben bei. Ein abſprechendes Urtheil, das er darüber gefällt, kam dem Componiſten zu Ohren und veranlaßte dieſen zu der Aeußerung: „Der Laffe ſoll früher etwas lernen, bevor er mich beurtheilt!“ Schubert nahm hierauf ſeine Partitur zu Alfonſo und Eſtrella unter den Arm und begab ſich mit ihr zu Weber. Dieſer ging ſie durch, und nachdem er noch einmal auf Schubert's Urtheil über ſeine Oper die Rede gelenkt, ſagte er in gereizter Stimmung, in der Meinung ein Erſtlingswerk vor ſich zu haben: „Ich aber ſage Ihnen, daß man die erſten Hunde und die erſten Opern ertränkt.“ Doch trennten ſich ungeachtet deſſen die beiden großen Künſtler nicht als Feinde und Weber ſelbſt hat durch ſeine ſpäter bethätigte Theilnahme an jener Oper das ihr angethane Unrecht wieder zu ſühnen geſucht.

Im Uebrigen war es Franz Schubert leider nicht vergönnt, mit den großen Kunſtgenoſſen ſeiner Zeit in nähere Verbindung zu treten. Selbſt zu Beethoven nicht, der doch dreißig Jahre dieſelbe Luft mit ihm athmete. Denn wenn auch über der Natur des Verkehrs Beider ein, wie es ſcheint, unenthüllbares Dunkel ſchwebt — das Eine doch wiſſen wir, daß von einem näheren Verhältniß zwiſchen ihnen nicht die Rede geweſen ſein kann. Gewiß iſt, daß Schubert die im Jahre 1822 erſchienenen Variationen, op. 10, Beethoven widmete. Ob er aber, wie Schindler erzählt, dieſelben dem großen Meiſter perſönlich überbracht und vor der wunderbaren Erſcheinung deſſen völlig verwirrt und faſſungslos geſtanden; oder ob, nach anderer Angabe, er in Beethoven's Abweſenheit das Heft an ſeiner Thüre abgegeben habe, läßt ſich heute nicht mehr ent

ſcheiden. Erſichtlich bleibt nur, daß der in ſich ſelbſt ver=tiefte ältere Meiſter von dem beſcheideneren Schaffen des jüngeren nur wenig oder keine Notiz genommen. Erſt in den letzten Lebenstagen Beethoven's unternahm es Schindler, ihn mit einem Theile der Lieder Schubert's bekannt zu machen. „Mehrere Tage hindurch," ſo ſchreibt Schindler, „konnte er ſich gar nicht davon trennen und ſtundenlang verweilte er täglich bei „Iphigenie", „Grenzen der Menſchheit", „Allmacht", „junge Nonne", „Viola", den „Müllerliedern" und andern mehr. Mit freudiger Begeiſterung rief er wiederholt aus: „Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!" In höchſte Ver=wunderung verſetzte es ihn, als Schindler ihm ſagte, daß mehr denn fünfhundert ſolcher Lieder bereits geſchrieben ſeien, und er er=ſchöpfte ſich im Lob der originellen Bearbeitung und des dramatiſch Wirkungsvollen vieler derſelben. Auch ſeine Opern und Clavierwerke verlangte er nun zu ſehen; doch nahm ſeine Krankheit bereits in ſolchem Maße zu, daß dieſer Wunſch un=befriedigt bleiben mußte. Er ſprach noch viel von Schubert und bedauerte, ihn nicht ſchon früher kennen gelernt zu haben, von dem er prophezeite: „daß er noch viel Aufſehen in der Welt machen werde." Auch wird erzählt, daß er die ſieben Rellſtab'ſchen Lieder, die jetzt den „Schwanengeſang" zieren, aber urſprünglich ihm ſelbſt vom Verfaſſer zur Compoſition übergeben worden waren, mit eigenhändig hinzugefügten Blei=ſtiftzeichen an Schubert ſandte, da er ſich ſelbſt zu krank fühlte, die Arbeit zu vollenden.

Noch wenige Tage vor Beethoven's Tod erſchien Schubert in Begleitung zweier Freunde in dem einſamen Krankenzimmer. Sie umſtanden ſchweigend das Sterbelager des Meiſters, und Beethoven, dem man ihre Namen genannt hatte, fixirte ſie un=beweglichen Auges, und ſeine Hand erhob ſich zu einigen ihnen

unverſtändlichen Zeichen. Auf's Tiefſte erſchüttert ſchied Schubert von dem Anblick deſſen, zu dem er allezeit als zu ſeinem höchſten Ideal emporgeſchaut hatte und dem er wenige Tage ſpäter das letzte Geleite gab. Als er mit ſeinen Freunden Lachner und Randhartinger vom Begräbniß zurückkehrte, füllte er die Gläſer und leerte das erſte auf das Gedächtniß des Heimgegangenen, das zweite auf den, der ihm zunächſt folgen würde. Er feierte ſo ſein eigenes Gedächtniß. Noch ehe ſich ein zweites Jahr vollendete, ruhte er ſelber zur Seite der geweihten Gruft.

Wenn wir immer und immer wieder hervorheben müſſen, wie viel das äußere Leben Schubert ſchuldig geblieben, ſo dürfen wir unſern Blick doch auch nicht davor verſchließen, daß er gar manches ungeſchehen ließ, was zur Verbeſſerung ſeiner Lage hätte dienen können. So ließ er die, ſich ihm durch die Protection des Grafen Dietrichſtein darbietende, günſtige Gelegenheit, in die Organiſtenſtelle der kaiſerlichen Hofcapelle einzutreten, unberückſichtigt, allein um des ihm innewohnenden Bedürfniſſes willen nach unumſchränkteſtem Freiheitsgenuß. Alle Art mechaniſcher Arbeit war ihm zur Laſt; jegliches Band drückte und hemmte ihn bei ſeiner nicht eben geregelten Lebensweiſe, und ſelbſt bei gelegentlichen Muſikproben vermochte er es nicht über ſich, mit der nöthigen Pünktlichkeit zu erſcheinen. Gänzlich unbegabt in jeder Art praktiſcher Geſchäftsführung, verſtand er es auch ſeinen Verlegern gegenüber nicht, ſeinen Vortheil wahrzunehmen, und die günſtigen Ausſichten, die ihm der glänzende Erfolg ſeiner Lieder eröffnete, blieben zumeiſt durch ſeine eigene Schuld unerfüllt. Während er nämlich alle Verlagsangelegenheiten ſonſt der thätigen Fürſorge ſeiner Freunde zu überlaſſen pflegte, ließ er ſich unbedachtſamer Weiſe von Diabelli verleiten, das Eigenthumsrecht für die erſten zwölf

Hefte für den Preis von 800 Gulden an dieſen zu veräußern; — eine Summe, deren Unverhältnißmäßigkeit die einfache Conſtatirung der Thatſache in ein grelles Licht ſtellt, daß die Verlagshandlung an einem einzigen dieſer Lieder, dem „Wanderer", bis zum Jahre 1861 nicht weniger als 27000 fl. verdient hat.

Von hervorragenden Werken jener Epoche (1822) iſt, außer Liedern und mehrſtimmigen Geſängen, vornehmlich der Meſſe in As, als einer der bedeutendſten Kirchencompoſitionen des Künſtlers, wie der unvollendet gebliebenen Symphonie in H-moll zu gedenken. Aus zwei vollſtändigen Sätzen und einem blos ſkizzirten Scherzo beſtehend, lag die letztere mehr denn drei Jahrzehnte im Beſitz Anſelm Hüttenbrenner's in Gratz verborgen, und vor wenigen Jahren erſt erlangte Herbeck in Wien von dem Eigenthümer die Erlaubniß, ſie in Wien zur Aufführung zu bringen. Seitdem ward den Muſikfreunden auch anderwärts Gelegenheit gegeben, ſie zu hören und in ihr ein echt Schubert'ſches Werk voll Anmuth und Melodienzauber, wenn auch nicht von jener Höhe der Vollendung kennen zu lernen, wie ſie uns in der geſchloſſenen Form der C-dur-Symphonie entgegentritt.

Das Jahr 1823 zeigt ſich wiederum als ein mit Früchten beſonders reichgeſegnetes im kurzen Lebenslaufe unſeres Meiſters. Wir begegnen darin drei ſeiner umfänglichſten Schöpfungen: der Muſik zur „Roſamunde", der Oper „Fierrabras" und der Operette „der häusliche Krieg". Das erſte dieſer Werke ward zu einem Drama Helmina von Chezy's geſchrieben und kam in Verbindung mit demſelben noch im December deſſelben Jahres auf dem Theater an der Wien zur Aufführung. Es beſteht aus Geſang- und Inſtrumentalſtücken, deren reizvolle Wirkung ſich ſchon beim erſten Hören bewährte. Leider trug die

Dichtung ſelbſt nur geringe Lebensfähigkeit in ſich, und ſo zog ihr baldiges Verſchwinden von der Bühne auch dasjenige der Schubert'ſchen Muſik nach ſich. Kein glücklicheres Schickſal als den vorhergegangenen dramatiſchen Schöpfungen unſeres Meiſters war der zweiten großen Oper „Fierrabras" beſchieden. Von der Adminiſtration des Hofoperntheaters (in deren Auftrag das Textbuch verfaßt ward, bereits zur Aufführung beſtimmt, ſcheiterte der Plan, als die Adminiſtration aufgelöſt wurde; ſpätere Anſtrengungen aber, die Oper auf irgend einer Bühne zur Erſcheinung gebracht zu ſehen, blieben insgeſammt reſultatlos. Nur in Wiener Concerten ſind Bruchſtücke daraus wiederholt und beifällig gehört worden, und rühmt man denſelben eine höhere dramatiſche Gipfelung nach, als ſie der „Alfonſo" gewahren läßt.

Ueber einem kleineren Werke des Meiſters nur, der Operette „der häusliche Krieg" oder „die Verſchworenen", wie ihr urſprünglicher Name lautete, hat ein freundlicherer Stern gewaltet. Wol iſt auch dieſe anmuthige Schöpfung nicht verſchont geblieben vom Geſchick ſo vieler Werke Franz Schubert's; auch ſie hat Jahrzehnte hindurch lebendig begraben gelegen. Doch begann die neuere Zeit zum wenigſten, die alte Schuld an ihr zu ſühnen, und mehrere der vornehmſten Bühnen unſeres Vaterlandes, wie ſogar die franzöſiſche Weltſtadt, ſahen ſie mit Erfolg über ihre Bretter gehen, nachdem der Wiener Muſikverein ſie im März 1861 im Concertſaal zur erſten Aufführung brachte.

Die Fruchtbarkeit des Künſtlers zeigt ſich uns wiederum in ihrem glänzendſten Lichte, wenn wir hören, wie er die große Oper „Fierrabras" binnen vier Monaten geſchaffen, wie der erſte Act derſelben nur der beiſpiellos kurzen Friſt von ſieben Tagen zur Entſtehung bedurfte, wie endlich gleichzeitig mit

jenen drei letztgenannten umfangreichen Werken noch eine Fülle köſtlichſter Liederblüten emporkeimte. Von mühſeligem Aufbauen, von dem was man Arbeit nennt, war eben bei ihm keine Rede. Fertig, „wie ein holdes Wunder“ löſte ſich das Kunſtwerk aus ſeiner Seele. Bei der Ueberfülle ſeines tondichteriſchen Vermögens nirgends auf Beſchränkung hingewieſen, griff ſeine Hand faſt wahllos nach poetiſchen Unterlagen und verſchwendete den Segen ſeiner Töne nicht ſelten an die werthloſeſten Reimereien. Das iſt ihm namentlich bei ſeinen dramatiſchen Productionen zum Schaden geworden. Aber auch unter ſeinen Liedern trägt manches das Gepräge zufällig flüchtigen Entſtehens; nicht Alles, was er uns gab, iſt reif für die Unſterblichkeit. — Von der „ſchönen Müllerin“ wird uns erzählt, wie Schubert in der Wohnung eines abweſenden Freundes einen Band Gedichte fand, der ſein Intereſſe erweckte und den er darum mit ſich nach Hauſe nahm, um andern Tages ſchon dem erſtaunten Freunde, zur Sühne für den begangenen Raub, die Compoſition der erſten fünf Müllerlieder vorzulegen. Bedenken wir ferner, wie die Mehrzahl der übrigen während einer Krankheit im Spital geſchrieben, wie der „Zwerg“ inmitten des Geſprächs mit einem Freunde, das „Ständchen“ („Horch, horch!“) im Tumult eines Gaſthauſes auf das Papier geworfen ward, ſo erſcheint uns Vogl's wunderliche Auffaſſung des Productionsgenies ſeines Freundes immerhin etwas weniger belächelnswerth als auf den erſten Blick. Den Beweis dafür, daß Schubert, wie er meinte, „in einem Zuſtand von clairvoyance, oder sonnambulisme, ohne alle Willkür, durch höhere Gewalt und Eingebung“ ſchöpferiſch thätig ſei, fand er in der allerdings befremdenden Thatſache, daß er einmal eins ſeiner eigenen Lieder, das ihm in fremder Abſchrift transponirt vorgelegt ward, nicht wieder erkannte, ſondern als ein echtes

Wiener Kind ausrief: „Schaut's, das Lied is nit uneb'n, von wem iſt denn das?“ Ohne Frage eine Erſcheinung, die ſich uns als einzig in ihrer Art darſtellt, auch wenn ſie darum der Erklärung auf übernatürlichem Wege nicht bedarf.

Auf eine Periode lebendigſten Aufſchwungs und reichſten Blühens nach Innen und Außen folgte zu Anfang des Jahres 1824 ein Zuſtand tiefſter Herabſtimmung und Niedergeſchlagenheit des Gemüths, wie wir einen ſolchen nie wieder in Schubert's Leben bemerken. Druck der äußeren Verhältniſſe, körperliches Leiden und mannigfach erduldete Täuſchungen mögen vereint gewirkt haben, um ihm jene ſchmerzensvolle Klage auszupreſſen, mit der er ſeinem Freunde Kupelwieſer im März 1824 „ſeine Seele auſchüttete“. „Denke Dir einen Menſchen“ ſo ſchreibt er, „deſſen Geſundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer ſchlechter, ſtatt beſſer macht; denke Dir einen Menſchen, ſage ich, deſſen glänzendſte Hoffnungen zu nichte geworden ſind, dem das Glück der Liebe und Freundſchaft nichts bietet als höchſtens Schmerz, dem Begeiſterung für das Schöne zu ſchwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Menſch iſt? Meine Ruh' iſt hin, mein Herz iſt ſchwer, ich finde ſie nimmer und nimmermehr, ſo kann ich jetzt wol alle Tage ſagen, denn jede Nacht, wenn ich ſchlafen geh', hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir neu den geſtrigen Gram.“ — Auch die Tagebuchfragmente aus dieſem Jahre zeugen von vorwiegend düſterer Stimmung, und es liegt etwas ſeltſam Ergreifendes in ſeinen Worten, wenn er ſchreibt: „Meine Erzeugniſſe in der Muſik ſind durch den Verſtand und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, ſcheinen die Welt am meiſten zu erfreuen. — Keiner, der den Schmerz des Andern und Keiner, der die Freude des Andern verſteht.

Man glaubt immer zu einander zu gehen und man geht nur nebeneinander.“ Glücklicher Weiſe bewährte ſich die Reiſe nach Zelécz und der den ganzen Sommer über dauernde Aufenthalt daſelbſt, in Gemeinſchaft mit der Familie des Grafen Eſterhazy, als eine wunderthätige Cur für das kranke Gemüth des Künſtlers. Die ländliche Stille und Abgeſchiedenheit wirkte beruhigend auf ſeine aufgeregte Stimmung, wenn dieſe auch fortgeſetzt eine ernſtere blieb. „Ich ſuche mir die miſerable Wirklichkeit durch meine Phantaſie ſo viel als möglich zu verſchönen,“ ſchreibt er an ſeinen Bruder, und in der That läßt ſelbſt jene Zeit innerlichſten Druckes keinen Stillſtand in ſeiner Schöpferkraft erkennen. Das Octett, drei Streichquartette und das ſchon erwähnte vierhändige Duo, op. 140 (das von Joſ. Joachim ſpäter inſtrumentirt und als Symphonie herausgegeben ward), ſind neben kleineren Stücken für Geſang und Piano als die hauptſächlichſten Erzeugniſſe dieſer Periode zu nennen.

Eine viel geringere muſikaliſche Ausbeute läßt das nächſtfolgende Jahr (1825) gewahren, und doch welch' ungleich ſonnigere Phyſiognomie zeigte daſſelbe für den Meiſter! Er verbrachte den größten Theil deſſelben inmitten ungetrübteſten Naturgenuſſes. Schon der Beginn des Frühjahrs lockte ihn mit Vogl gemeinſam in's Weite hinaus, und ſo mächtig hielten ihn die Zauber der Gebirgswelt gefeſſelt, daß er erſt im October den Weg in die Heimat zurückfand. Ein glückſeliges Wanderleben umſchließt jene Sommerzeit. Von Ort zu Ort, von Berg zu Berg, von Thal zu Thal durchzogen die beiden Freunde das ganze Salzkammergut bis zu den Tyroler Bergen, ſingend und ſpielend und allenthalben Einkehr haltend, wo ſich ihrer Kunſt eine befreundete Stätte aufthat. Allerwärts hieß man ſie freudig willkommen und ihre künſtleriſchen Leiſtungen fanden enthuſiaſtiſche Bewunderung. In Linz und Steyr hielten

ſie eine längere Raſt, und alte Bekanntſchaften wurden daſelbſt fröhlich erneuert; aber auch Gmunden, Salzburg und Gaſtein, „deren Gegenden," wie Schubert ſchreibt, „die kühnſte Phantaſie überflügeln," ward ein längerer Beſuch zu Theil. An letzterem Orte, wo er mit dem Dichter Pyrker zuſammentraf, entſtanden die Compoſitionen zweier Lieder deſſelben: „Heimweh" und „die Allmacht"; auch die Clavierſonate in A-moll (op. 42) ward daſelbſt vollendet. Schubert trug das Neugeſchaffene während ſeiner Reiſe wiederholt und mit dankbarſter Aufnahme vor; ebenſo machten auch die um jene Zeit entſtandenen Geſänge aus Walter Scott's „Fräulein am See", wie er ſelbſt ſchreibt, allenthalben „ſehr viel Glück", und vornehmlich die fromme Stimmung des „Ave Maria" ſchmeichelte ſich in Aller Herzen ein.

Von mancherlei trüben Erfahrungen kann dagegen wieder das Jahr 1826 berichten. Dem ſeiner Natur nur mit Widerſtreben abgerungenen Entſchluß, ſich endlich um eine feſte, geſicherte Lebensſtellung zu bewerben, war kein günſtiger Erfolg beſtimmt, und ſein Geſuch um die erledigte Stelle eines Vice-Hofcapellmeiſters ward, gleich demjenigen um die Dirigentenſtelle am Hofoperntheater, abſchläglich beſchieden. Mag nun — wie Schindler rückſichtlich der letzteren erzählt — der bei Gelegenheit einer Probe bewieſene Starrſinn Schubert's den unglücklichen Ausſchlag gegeben haben, oder mochte, nach anderer Lesart, ſeine Anſtellung an Theater-Intriguen geſcheitert ſein, genug, er blieb von neuem ſeiner früheren ungebundenen, aber auch ungeſicherten Exiſtenz überlaſſen. Selbſt der Annahme ſeiner Compoſitionen von Seiten der Verleger ſtellten ſich allerlei Schwierigkeiten entgegen, und der geniale Meiſter mußte es ſich gefallen laſſen, immer und immer wieder um techniſche und intellectuelle Vereinfachung ſeiner Schreibweiſe erſucht zu werden.

Und dennoch fehlte ihm auch jetzt nicht die Begeiſterung, Höchſtes zu ſchaffen. Immer höheren und kühneren Fluges trug ihn ſein Genius aufwärts, immer vollendetere Gebilde erzeugte er, je näher er dem Ziele kam, das ſeinem kurzen Daſein beſchieden war. Es ſind Meiſterwerke wunderbarſter Art, die die letzten Lebensjahre Schubert's der Betrachtung darbieten: Das Rondeau brillant für Clavier und Geige, op. 70, die Streichquartette in D-moll und G-dur, das B-dur Trio und der erſte Theil der „Winterreiſe" aus dem Jahre 1826; der zweite Theil der letzteren, die Impromptus op. 142, das Es-dur Trio und die „deutſche Meſſe" vom Jahr 1827, und endlich die große Symphonie in C, das Streichquintett in C, die Meſſe in Es, die Cantate „Mirjam's Siegesgeſang", die letzten drei Clavierſonaten und der ſogenannte „Schwanengeſang", als die letzten Vermächtniſſe des Künſtlers, mit denen er ſeine Miſſion hienieden vollendete.

Die „Winterreiſe" enthält gleich der früher entſtandenen „ſchönen Müllerin" eine von Wilhelm Müller gedichtete Folge von Liedern, welche nach Stimmung und Charakter in engem Zuſammenhang ſtehen, ähnlich jenem erſten Liederkreis „an die entfernte Geliebte", mit dem Beethoven's hohe Kunſt die Welt beſchenkte. Iſt aber der ältere der beiden Cyclen rein lyriſch, einfach bis zur Annäherung an die Volksweiſe in Bau und Ausdruck gehalten, ſo kennzeichnet den ſpäteren eine ungleich größere Mannigfaltigkeit der Form und Kühnheit der Tonſprache, eine geſteigerte Leidenſchaft und Dramatik, und demgemäß eine lebendigere Betheiligung des tonmaleriſchen Elementes. Schubert verſteht es, mit der Empfindung gleichzeitig auch die Phantaſie mächtig anzuregen. Er führt uns mitten hinein in die Situation und giebt ſeinen Liedern das Gepräge ſinnlicher Wahrheit; alſo, daß wie Liszt ſagt, „aus dem kleinſten Lied oft

eine Miniaturoper wird, voll tragiſcher und dramatiſcher Paſſion.“ In tiefſte Schwermuth getaucht iſt jeder einzelne der vierundzwanzig Geſänge; der letzte Sonnenſchimmer iſt verglommen; aus der ſanften Melancholie der Müllerlieder iſt hier Troſtloſigkeit, friedloſe Reſignation und Verzweifelung geworden. Freundlichere Bilder miſchen ſich in den „Schwanengeſang“, die letzte Liederreihe, die nicht mehr von des Componiſten Hand, ſondern erſt nach ſeinem Tode von ſeinem Verleger zuſammengeſtellt wurde. Von hohem Werth ſind zumal die Heine'ſchen Lieder „Der Atlas“ „Die Stadt“, „Am Meer“, „Der Doppelgänger“, in denen Schubert jene mehr recitirende Weiſe anſchlägt, die Schumann zu weiterer Vollendung führte. Mit dem Schlußgeſang, der „Taubenpoſt“, nahm er für immer Abſchied von der Gattung, die in ihm einen ihrer höchſten Förderer und Meiſter ehrt.

Die kirchlichen Werke Schubert's ſind wenig in die Welt gedrungen. Wer (wie Reißmann: „Franz Schubert.“ Berlin 1873) näheren Einblick in dieſelben genommen, erkennt ihnen mehr rituale als künſtleriſche Bedeutſamkeit zu. Von ſeinen Compoſitionen für Kammermuſik haben ſich vor andern das als oeuvre posthume erſchienene D-moll-Quartett (über „der Tod und das Mädchen“) und die Trios in B- und Es-dur (op. 99 und 100) verbreitet. Sie ſichern dem großen Liederſänger auch auf dieſem Gebiet eine unſterbliche Berühmtheit, und Robert Schumann war ſich der Bedeutung ſeiner Worte wohl bewußt, wenn er die beiden letztgenannten Werke, als die Meiſtertrios ihrer Zeit, dem B-dur-Trio unſeres erhabenſten Tondichters zur Seite ſtellte. Auch hier, wie in ſeiner C-dur-Symphonie, der größten Schöpfung des Künſtlers, offenbart ſich die dichteriſche Eigenart ſeines Genius; auch hier verleugnet ſich nirgends der große Meiſter des Geſanges, und

wie in ſeinen Liedern die Menſchenſtimme, ſingen und klingen hier die Inſtrumente. „Er beflügelt die Phantaſie, wie außer Beethoven kein anderer Componiſt.“ Selbſtverſtändlich zehrt auch er, wie alle die Nachkommenden, von den Schätzen des größten ihm vorangegangenen Meiſters; in freier Selbſtſtändigkeit aber ſteht er ihm gegenüber; aus ihm heraus ſich entwickelnd, — aber ein neues ſeiend und erzeugend. In der Romantik buntſchillerndes Reich führt er uns hinein. Nicht um das ernſthafte Wiederſpiel der Wirklichkeit, den Kampf feindſeliger Lebensmächte, wie in Beethoven's Inſtrumentalgebilden handelt es ſich hier: es ſind die harmloſen Geſtalten einer erträumten Welt, mit denen er ſein Spiel treibt. Sich im Geiſte innig verwandt und doch grundverſchieden, verhalten ſich Beide zu einander wie die Richtungen, die ſie vertreten, wie Claſſicität zur Romantik. „Schubert,“ ſagt Robert Schumann, „iſt ein Mädchencharakter an Jenen gehalten, bei weitem geſchwätziger, weicher, breiter; gegen Jenen ein Kind, das ſorglos unter Rieſen ſpielt. Zwar bringt auch er ſeine Kraftſtellen, bietet auch er Maſſen auf; doch verhält es ſich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet. Dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen Andere iſt er noch Mann genug, ja der kühnſte und freigeiſtigſte der neueren Muſiker.“

Sein äußeres Leben geſtaltete ſich noch einmal, wenigſtens für Wochen, licht und ſonnig, als es ihn im Herbſt 1827 in Begleitung eines Freundes nach Gratz führte. Dort, inmitten eines gemüthlichen und muſikaliſch verſtändnißvollen Familienkreiſes, von Gottes ſchönſter Natur umgeben, verlebte er noch eine letzte Zeit harmloſen Genuſſes und innerer und äußerer Befriedigung. Leider blieb die Hoffnung, im nächſtfolgenden Sommer wieder dahin zurückzukehren, eben ſo unerfüllt, wie der Lieblingswunſch des Künſtlers — ſein Oberöſterreich wieder zu

ſehen. Mangel an den nöthigen Mitteln ließ ihn die, um ſeiner angegriffenen Geſundheit willen, doppelt wünſchenswerthe Reiſe zuerſt bis zum Herbſt verlegen, endlich aber ganz aufgeben. Auch eine wiederholte dringende Einladung, nach Peſth zu kommen, um daſelbſt Lachner's erſtem Debüt als Opern-componiſt beizuwohnen und zugleich ein eigenes Concert zu geben, blieb von ihm unberückſichtigt. Er hatte bereits im März dieſes Jahres, dem vielfachen Drängen ſeiner Freunde nachgebend, ſich endlich dazu beſtimmen laſſen, ein Privat-Concert zu veranſtalten und darin nur eigene Compoſitionen zur Aufführung zu bringen. Der Erfolg deſſelben war der glänzendſte, und eine baldige Wiederholung ward in Ausſicht genommen, leider ohne daß der Meiſter ſie erlebt hätte, denn jenes erſte Concert ſollte zugleich das letzte und einzige in ſeinem Leben bleiben. Auch die Hoffnung, ſeine große C-dur-Symphonie aufgeführt zu hören, blieb ihm verſagt. Zum Dank für eine ihm verliehene Gratification hatte Schubert dieſelbe dem Wiener Muſikverein übergeben. Das bereits begonnene Studium derſelben wurde jedoch „zu großer Schwierigkeiten halber" wiederum eingeſtellt, und die ſechſte Symphonie des Meiſters dafür in Angriff genommen; aber ſelbſt die Aufführung dieſer erfolgte erſt nach ſeinem Hinſcheiden.

Erſt zehn Jahre ſpäter führte das Glück Robert Schumann nach Wien und in das Haus Ferdinand Schubert's. Dort fand er unter der Hinterlaſſenſchaft ſeines Lieblings jene Symphonie, „die zehnte Muſe nach den neun von Beethoven geborenen," und voll Eifers, die Welt mit dieſem Vermächtniß des von ihm hochverehrten Meiſters bekannt zu machen, ſchickte er ſie an Mendelsſohn. Im März 1839 erwarb ſich dieſer durch Vorführung derſelben den begeiſterten Dank der Muſikfreunde Leipzigs, die ſie ſeitdem unter die beliebteſten der all-

jährlich wiederkehrenden Repertoirestücke zählen. Was Robert Schumann über dieselbe geschrieben, ist das Schönste, was sich über dieselbe überhaupt sagen läßt. Es ist keine Kritik, sondern ein begeisterter Gruß von Genius zu Genius.

Im Hochsommer 1828 verschlimmerte sich das Kopfleiden, das Schubert in den letzten Jahren öfters heimzusuchen pflegte, in hohem Grade. Zwar besserte sich seine Gesundheit wieder so weit, daß er anfangs October in Gesellschaft seines Bruders und zweier Freunde einen mehrtägigen Ausflug nach Ungarn unternahm, sich auch während desselben voll heiterster Stimmung zeigte, nach Wien zurückgekehrt aber nahm sein Leiden wieder zu.

Blutwallungen und Schwindel stellten sich immer heftiger ein, und Arzeneien waren beinahe das Einzige, was er noch zu sich nahm. Im Freien nur glaubte er Linderung seines Zustandes zu finden und suchte sich daher so viel als möglich Bewegung zu schaffen. So ging er am 3. November hinaus nach Hernals, wo ein Requiem Ferdinand's aufgeführt wurde. Dies war die letzte Musik, die er hörte. Bei der Rückkehr klagte er über große Ermüdung; aber an eine ernste Krankheit dachte er noch nicht. Tags darauf noch besprach er sich mit einem ihm bekannten Musiker über vorzunehmende Studien im Fugensatz; so waren all seine Gedanken noch immer seiner Kunst geweiht. Auch als ihn vom 11. November an zunehmende Schwäche an's Lager gebannt hielt, corrigirte er während der ersten Tage noch die Druckbogen seiner „Winterreise", und mit dem ihn besuchenden Lachner unterhielt er sich stundenlang über künstlerische Ideen, die ihn beschäftigten und einen Opernplan („der Graf von Gleichen"), der bereits von ihm entworfen sei. Dem Gespräch der Freunde, die ihn täglich besuchten, gab er sich voll Theilnahme hin. Frei von eigentlichem Schmerz, klagte er nur über Ermattung und Schlaflosigkeit. Am 16. erregte

der Zuſtand des Kranken das Bedenken der Aerzte; ein Nervenfieber war ausgebrochen; gleichwol gaben ſie die Hoffnung auf Geneſung noch nicht auf. Fortan aber umdunkelten Phantaſien faſt ohne Unterlaß den ſonſt ſo lichten Geiſt. Am Abend des 18. November rief er ſeinen Bruder an ſein Bett und fragte ihn mit leiſer Stimme: „Du, was geſchieht denn mit mir?“ Als jedoch Jener, gemeinſam mit dem Arzte, die aufkeimende Todesahnung in ihm zu beſchwichtigen ſuchte, ſagte er langſam und ernſt: „Hier iſt mein Ende!“ Nach Empfang der heiligen Sterbeſacramente, am Nachmittag des 19. November, war der letzte Kampf vollbracht und er entſchlummerte in Frieden.

Reich kränzte man die Bahre, die ihn trug, deſſen wahre Größe man erſt erkannt, da er nicht mehr unter den Lebenden weilte. Eine große Zahl Leidtragender folgte ſeinem Sarge, als man ihn nach feierlicher Einſegnung, am Nachmittag des 21. November 1828 in die Erde bettete. Ein inmitten ſeiner Fieberträume ausgeſprochener Wunſch des Verklärten fand pietätvolle Erfüllung: auf dem Währinger Kirchhof, in nächſter Nähe Beethoven's, ſeines großen Vorbildes, grub man ihm ſein ſtilles Grab. Und nun begann ſeiner Vaterſtadt die Erkenntniß deſſen aufzugehen, was ſie in ihm beſeſſen. In der Auguſtiner Hofkirche wie zu St. Ulrich ward zu ſeinem Gedächtniß ein Requiem aufgeführt, und wenig ſpäter veranſtaltete man zwei Concerte, deren Programm aus ſeinen Compoſitionen zuſammengeſtellt war. Der Ertrag derſelben war zur Errichtung eines Denkſteins an ſeinem Grabe beſtimmt. Seit 1829 ſchmückt er daſſelbe. Er trägt die Büſte des Meiſters, um — gleich dem neuerdings im Wiener Stadtpark errichteten Denkmal — die nicht ſchönen, aber eigenartigen Züge ſeines Bildes auch der Nachwelt zu überliefern. Außer dem

Datum ſeines Geburts- und Sterbetages leſen wir darunter Grillparzer's Worte: „Der Tod begrub hier einen reichen Beſitz, aber noch ſchönere Hoffnungen.“ — So durfte ein Freund der Muſen klagen vor vier Jahrzehnten, da die Werkſtätte jenes wunderſamen Geiſtes den Mitlebenden noch ein unenthülltes Geheimniß war. Uns Heutigen aber will ſolch' Wort der Klage nimmer geziemen, und was vor Jahren berechtigt ſchien, heute klingt es wie Undank gegen den Genius. Uns dünkt vielmehr, wir hätten ein Recht zu ſagen: Uns ſtarben in ihm ſchöne Hoffnungen, aber uns lebt in ihm ein unſterblicher Beſitz!

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Nicht die Muſen allein, auch die Schickſalsgöttinnen haben ihre Lieblinge, und wen dieſe Einen mit ihrer Gunſt beglücken, den fliehen jene Anderen zumeiſt. Nur ſelten begegnen wir hienieden den Auserwählten, über deren Haupte ſich beide Mächte freundlich die Hand reichen und deren Daſein ſie vereint die Bedingungen zu harmoniſcher Geſtaltung verleihen. Solch' geſegneter Naturen eine war Felix Mendelsſohn-Bartholdy. Was man im Leben ein Sonntagskind nennt, das war er in Wahrheit. Auf lichten Höhen wandelte er ſorglos dahin, unangefochten von Nöthen und Bedrängniſſen des gemeinen Lebens, frei von Zwieſpalt und Kampf, wie ſie die Künſtlerſeele ſo häufig beſchweren. Nicht mit Schmerzen hat er ſeinem Genius die Blüten abgerungen, niemals hat er ſein Brod mit Thränen gegeſſen, und ungeſtraft, wie ſelten einer, durfte er unter Palmen wandeln. In reine Harmonie floß ſein künſtleriſches und menſchliches Daſein zuſammen, und wie ſein Schaffen Wohllaut geweſen, ſo war es ſein Leben auch. So iſt es gekommen, daß er noch im Tode als jene Lichtgeſtalt weiter lebt, als die ihn einſt unſer Auge geſchaut. Vielleicht iſt keiner unſerer großen Meiſter der Töne inniger geliebt, dankbarer ver-

ehrt worden als er, — und dennoch gab es Größere noch als ihn. Anmuthsvoller aber und liebenswürdiger, reiner und edler war Keiner als er. Ein Heldencharakter freilich wird nicht im Sonnenlichte gezeitigt, er bedarf der Schatten und Kämpfe und großen Schmerzen. So iſt auch Mendelsſohn kein Heldencharakter geworden, nicht das, was man einen Heros der Töne nennt. Ihm fehlte die genialiſche Ueberfülle, die himmelanſtürmende Kraft, die jenen macht. Nicht in die nächtigen Tiefen innerlichſten Ringens und Kämpfens iſt er hinabgeſtiegen, eine Welt ruhiger Schönheit und wolkenloſer Klarheit faſt iſt es, darin ſeine Muſe zu verweilen liebt. Kein Sturm der Leidenſchaft zittert in jenen Tönen, denen eine faſt jungfräulich empfindende Seele das Leben gab. Allenthalben iſt Maß und Beſchränkung, nirgends ein Zuviel, niemals die Schönheitslinie überſchritten. Ja, ein ſo auserleſenes Formgefühl wohnt ihm inne, daß einer unſerer beſten zeitgenöſſiſchen Künſtler — Hans von Bülow — ihm jüngſt ſogar „das höchſte Formgenie nach Mozart“ zuerkannt. Zartheit und Keuſchheit der Empfindung, Feinheit und Nobleſſe des Ausdrucks ſind die hervorſtechenden Eigenthümlichkeiten ſeiner Schaffensweiſe. Mag jene Zartheit auch immerhin zur Empfindſamkeit, jene Keuſchheit bisweilen zum Puritanismus geſteigert, jene Nobleſſe zu einer gewiſſen eleganten Manier geworden ſcheinen, die die Hand ihres Schöpfers auch dem flüchtigen Blick verräth; — die Vornehmheit ſeiner Natur ſpricht ſich in allen ſeinen Werken aus, mögen dieſelben auch dem verſchiedenſten Genre angehören. Mendelsſohn's eigentliches Genre iſt das Liebliche, Schmeichelnde, das Süße, Träumeriſche. Er iſt groß, wenn er mit der ätheriſchen Sprache der Geiſter, mit den lockenden Stimmen der Natur zu uns redet, wenn er uns aus Licht und Duft gewobene Traumbilder vor die Seele zaubert. Aber er iſt groß

auch auf einem anderen höheren und höchſten Gebiet ſeiner Kunſt: da, wo es der Verherrlichung ſeines Glaubens gilt. Hier enthüllt ſich uns die ganze Größe und Erhabenheit, die Religioſität und Tiefe ſeines Herzens. War es dort vor allem Carl Maria von Weber, deſſen wahlverwandter Genius ihm in mehr als einer Beziehung zum Leitſtern diente, ſo griff er auf dem Gebiet der kirchlichen Kunſt vielmehr zurück zu den Meiſterwerken des vergangenen Jahrhunderts und ſuchte ſich in Händel und Bach die Vorbilder für ſein Schaffen. Den von ihnen betretenen Weg verfolgend und gleichzeitig an die Errungenſchaften eines Haydn, Mozart und Beethoven anknüpfend, gelang es ihm, einen neuen Ausdruck zu finden für das moderne religiös-muſikaliſche Bedürfniß insbeſondere, und den Geiſt der Vergangenheit zu verſchmelzen mit dem Geiſte der Gegenwart.

Hierin namentlich liegt der Antheil begründet, den Felix Mendelsſohn an dem erneuten Aufſchwung der Muſik unſerer Tage genommen. „Mendelsſohn iſt der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellſte Muſiker, der die Widerſprüche der Zeit am klarſten durchſchaut und zuerſt verſöhnt", lautet ein Ausſpruch Schumann's. Es iſt Mozart auch in der That, der in Gemeinſchaft mit Weber weittragenden Einfluß auf die künſtleriſche Entwickelung des Meiſters gewonnen und der, gleich dieſem, deutliche Spuren innerſter Verwandtſchaft mit ihm zeigt; Mendelsſohn hat ſogar an der Popularität jener Beiden, in denen das deutſche Volk ſeine bevorzugteſten Lieblinge feiert, eine Zeit lang Theil genommen. Das ſeltene Glück iſt ihm zu Theil geworden, ſich von der erſten Zeit ſeines Auftretens bis an ſeinen Tod der wärmſten Sympathien, der günſtigſten Erfolge, der reichſten Anerkennung ſeiner Beſtrebungen erfreuen zu dürfen. Die verſchiedenſten Kunſtrichtungen haben ſeine Verdienſte neidlos gewürdigt und die hiſtoriſche und romantiſche Schule haben ſich

gegenſeitig das ſchöne Vorrecht mißgönnt, ihn ihr eigen zu nennen. Freilich hat ſein Einfluß auf die Weiterentwickelung der Tonkunſt ſein Leben nicht gar lange überdauert, und gerade an Felix Mendelsſohn's bevorzugter Erſcheinung bewahrheitete ſich am Ende die natürliche Ordnung, daß eine ſchnell gewonnene Popularität dem Raub der Zeiten früher verfällt als eine ſpät und mühſam errungene.

Das Leben der glücklichſten Menſchen iſt ereignißlos, pflegen wir zu ſagen. Auch das Leben unſeres Meiſters floß um ſo glücklicher dahin, je weniger es durch außerordentliche Ereigniſſe unterbrochen ſcheint. Ein Enkel des großen Philoſophen Moſes Mendelsſohn, ward Felix am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren. Sein Vater Abraham Mendelsſohn war der Chef eines angeſehenen Banquierhauſes daſelbſt; wandte ſich jedoch, wie es ſcheint aus Rückſicht für die Erziehung ſeiner Kinder, deren ihm der Himmel vier verliehen, einige Jahre ſpäter nach Berlin. Die ihm eigene tiefe Bildung, im Verein mit dem feinen Kunſtſinn ſeiner Frau, einer geborenen Bartholdy aus Berlin, machten ſein Haus zu einer Pflegeſtätte der Kunſt und Wiſſenſchaft und zu einem vielbeſuchten Verſammlungsort für deren hervorragendſte Vertreter. So empfing die junge Künſtlerſeele ſchon durch den natürlichen Boden des Vaterhauſes die Bedingungen zu glücklichſter Entfaltung, und frühzeitig bereits offenbarte ſich die außergewöhnliche Befähigung derſelben. Talent und Vorliebe für Muſik waren auch den übrigen Geſchwiſtern, und vor allem der älteren Schweſter Fanny, von den Eltern vererbt worden; in eminenteſter Weiſe aber kamen ſie bei Felix zur Erſcheinung. Die Mutter, die die muſikaliſchen Studien ihrer Kinder im Beginn perſönlich geleitet hatte, ſah ſich in Folge deſſen veranlaßt, ſich durch entſprechendere Lehrkräfte erſetzen zu laſſen, und den bedeutendſten Meiſtern Berlins ward

num die künſtleriſche Bildung des Knaben übergeben. Ludwig Berger, der Schüler Clementi's und Freund Field's, übernahm es, ihn im Clavierſpiel, Friedrich Zelter, ihn im Contrapunkt zu unterweiſen. Von ſo außerordentlichen Reſultaten wurden dabei ihre Bemühungen belohnt, daß Felix in ſeinem neunten Jahre bereits mit Duſſek's „Concert militaire“ öffentlich zu debütiren vermochte, in ſeinem elften Jahre ſchon mehrere Symphonien und Operetten geſchrieben hatte, in ſeinem dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten aber einigen Schöpfungen das Daſein gab, die ſich an Reife ſelbſt den Jugendwerken Mozart's gleichſtellen laſſen. Die ſtraffe academiſche Zucht, in der er emporwuchs, legte ſeiner Phantaſie frühzeitig Zügel an. In bewundernswerther Weiſe tritt denn auch in den Erſtlingsgaben des Knaben (den Quartetten op. 1, 2, 3) bereits jene Sicherheit und Leichtigkeit der Formbeherrſchung zu Tage, die Mendelsſohn, dem Meiſter, in ſo vollendetem Maße eignet, während in einzelnen derſelben, wie im H-moll-Quartett (op. 3) ſelbſt eine künſtleriſche Individualität ſich leiſe zu äußern anhebt. Miſcht ſich, wie ſchon erwähnt, in ſeine ſpäteren Werke jenes gewiſſe weiche, ſentimentale Element, das dem Künſtler ſo charakteriſtiſch, ſo kommt in dieſen frühen Kundgebungen ſeines Genius die lauterſte Schaffensfreudigkeit, eine naive, ungetrübte Luſt am Daſein und an der Kunſt zum Ausdruck. Erſt in dem Grade, als der Jüngling hinaus in's Leben tritt, nehmen ſeine Schöpfungen eine beſtimmte Phyſiognomie an, füllen ſich die gefälligen Formen mit einem ihm ſpecifiſch eigenthümlichen Inhalt. Erſt als die tauſendfältigen Geſtaltungen der Außen- und Innenwelt beſtimmter auf ſeine Seele wirken, vertieft ſich auch ſein künſtleriſches Ideen- und Empfindungsleben. Schon frühzeitig aber gewann der Knabe inmitten des Elternhauſes und des anregenden Kunſttreibens

ſeiner Vaterſtadt Theilnahme am öffentlichen Leben, und ſah ſich den bedeutendſten Erſcheinungen ſeiner Zeit gegenübergeſtellt. So ward er, elf Jahre alt, von Zelter bei Goethe eingeführt, und erwarb ſich die innige Zuneigung des Dichters, dem er die Werke Bach's, Beethoven's und Mozart's vorſpielte, und damit einen Einblick in die herrlichſten Schöpfungen ſeiner Kunſt erſchloß. Auch zu den bedeutendſten ſeiner Kunſtgenoſſen trat er in Beziehung, Dank der regelmäßigen Muſikaufführungen im Vaterhauſe, die zugleich eine praktiſche Vorſchule für ihn ſelber wurden. Dauernden Einfluß auf ihn übte zumal das Erſcheinen Carl Maria von Weber's und ſeines Freiſchütz in Berlin. Die neue romantiſche Richtung, die in ihm ihren friſchen Lebenstrieb äußerte, geſtaltete ſich zu einem Grundzug ſeines eigenen Weſens. Als einige Jahre ſpäter (1824) Ignaz Moſcheles, der berühmte Meiſter des Pianoforteſpiels, in der preußiſchen Hauptſtadt concertirte, erkannte auch er nachdrücklich die ſeltene Begabung des Knaben. Er unterrichtete Felix während ſeines dortigen Aufenthalts und knüpfte, obwol an Jahren ihm überlegen, mit ihm jenes Freundſchaftsband, das beide Künſtler bis zum frühen Tode des Einen ſo treu verbunden hielt.

An der vielfältigen und bewundernden Anerkennung aber, deren das Talent ſeines Sohnes ſich erfreute, ließ Abraham Mendelsſohn ſich nicht genügen. Ihn verlangte es, das Urtheil einer europäiſchen Autorität einzuholen, bevor er in die Wahl der Künſtlerlaufbahn, als den zukünftigen Beruf ſeines Sohnes, willigte, und ſo reiſte er 1825 mit Felix gemeinſam nach Paris, um ihn der Prüfung Cherubini's zu unterwerfen. Die Entſcheidung des großen Meiſters lautete günſtig, und nachdem der Knabe ſein H-moll-Quartett vor ihm geſpielt und ein Kyrie für Chor und Orcheſter componirt hatte, erklärte er ſelbſt ſich zur weiteren Ausbildung deſſelben bereit. Doch lehnte der

Vater dies Anerbieten ab und kehrte mit dem Sohn nach Berlin zurück.

Von nun an widmete ſich Felix ausſchließlich ſeinem Künſtlerberuf, ohne darum auch jene ſchon früher begonnenen umfaſſenden Studien zu verabſäumen, welche eine univerſelle Ausbildung ſeines Geiſtes bezweckten. Mit beſonderer Vorliebe lag er der Beſchäftigung mit älteren und neueren Sprachen ob; er überſetzte engliſche und italieniſche Dichter, und veröffentlichte ſogar eine metriſche Uebertragung der „Andria" des Terenz (1826). Auch im Zeichnen und Malen erwarb er ſich eine nicht gewöhnliche Fertigkeit, während er gleichzeitig auch die ritterlichen Künſte eifrig pflegte. — Ausgerüſtet mit einer claſſiſchen Vorbildung, bezog er im Jahre 1827 die Berliner Univerſität, um daſelbſt hiſtoriſche und philoſophiſche Collegien fleißig zu hören. Häufiger denn bisher trat er nun auch mit ſeinen künſtleriſchen Leiſtungen vor die Oeffentlichkeit, dem Publicum ſeiner Vaterſtadt Gelegenheit gebend, ihn als Virtuoſen, wie als Componiſten und Dirigenten zu bewundern. So erfolgte im April 1827 die Aufführung ſeiner im Laufe der Jahre 1824 und 25 entſtandenen Oper: „die Hochzeit des Gamacho", welche jedoch, wol zumeiſt ihres wenig dramatiſchen Textes wegen, mit nur getheiltem Beifall aufgenommen ward. Auch ſeine erſte große Symphonie (op. 11), mehrere Gelegenheitscantaten und geiſtliche Compoſitionen wurden öffentlich zu Gehör gebracht; letztere mit Hülfe der von Zelter geleiteten Singacademie, der Felix ſelbſt als Altiſt angehört hatte. Einer an ihn ergangenen Aufforderung folgend, führte er auch in Stettin mehrere ſeiner Werke auf; den beſonderen Dank der muſikaliſchen Welt aber erwarb er ſich, als er im März 1829 die unter faſt 100 jährigem Staub begrabene Bach'ſche Matthäus-Paſſion wieder an's Tageslicht förderte und in der Singacademie

dirigirte. Wenige Wochen ſpäter unternahm er nach beendeten Univerſitätsſtudien ſeinen erſten ſelbſtſtändigen Flug in die Welt hinaus und traf, von ſeinem Freunde Moſcheles gerufen, im April in London ein.

Als Schöpfer mehrerer bedeutungsvoller Werke konnte Felix Mendelsſohn ſich den dortigen Muſikfreunden vorſtellen. Hatte er doch als ſiebenzehnjähriger Jüngling bereits in ſeiner Sommernachtstraum-Ouvertüre ein Zeugniß ſeines künſtleriſchen Könnens abgelegt, das ihm eine Stelle unter den beſten und feinſinnigſten Meiſtern ſeiner Kunſt ſicherte. Zeigten ſchon einige der ihr vorangegangenen Werke, wie das Scherzo des H-moll-Quartetts, das Fis-moll-Capriccio (op. 5), die Charakterſtücke (op. 7, N. II.) und vornehmlich die Clavierſonate (op. 6), die ſpecifiſche Richtung des Künſtlers angedeutet, ſo erſcheint dieſe hier zu vollendetem Ausdruck gekommen, ein Schönheitsmaß erreichend, das ſelbſt von den ſpäteren ſeiner Schöpfungen nicht überſchritten worden iſt. So findet der auch hierin vor vielen ſeiner Kunſtgenoſſen bevorzugte Meiſter ſchon im Beginn ſeiner Künſtlerlaufbahn mit glücklicher Selbſtbeurtheilung das Terrain, für welches ſeine feinorganiſirte Natur eine ſo bewundernswerthe Begabung in ſich trug, und das von Carl Maria von Weber der Tonkunſt gewonnen, von ihm aber zu höchſter Vollkommenheit ausgebildet worden iſt. Schon hier beherrſcht ſein Zauberſtab mit unumſchränkter Gewalt die phantaſtiſche, von Traum- und Naturgeiſtern belebte Welt, und aus dem duftigen Märchenleben heraus kryſtalliſiren ſich die greifbaren Geſtalten des Dichters in lebensvoller Wahrheit. Stellt ſich die ſiebzehn Jahre ſpäter entſtandene „Muſik zu Shakeſpeare's Sommernachtstraum“ als eine meiſterhafte muſikaliſche Interpretation jener unvergänglichen Dichtung dar, ſo läßt ſich, ſelbſtverſtändlich in mehr angedeuteter als ausge-

führter Weiſe, ſchon von der Ouvertüre ein Gleiches rühmen. Die durch den Text gebotenen Schwierigkeiten der Vereinigung dreier verſchiedenartigſter Elemente — des Sentimentalen, Phantaſtiſchen und Komiſchen — ſcheinen wie dort, ſo ſchon hier leicht überwunden und bei vollendeter Charakteriſtik des Einzelnen die harmoniſchſte Geſammtſtimmung erreicht. In ſo innigem Zuſammenhange aber zeigt ſich die Ouvertüre mit den übrigen ſpäter hinzugefügten Theilen der Muſik, daß uns die Vollendung der Individualität des ſiebenzehnjährigen Jünglings und das Inſichbeharren der des Mannes vielleicht bei keinem unſerer großen Künſtler in ähnlicher Weiſe vor Augen tritt.

Ein bewußteres Streben nach beſtimmten Zielen und Ideen macht ſich mit dem Entſtehen der Sommernachtstraum-Ouvertüre im Schaffen unſeres Meiſters bemerkbar. Sehen wir ihn bei ſeiner erſten Symphonie und einigen ſeiner früheren Clavierwerke trotz aller Formbeherrſchung noch von den Einflüſſen mehr oder minder großer Vorbilder befangen, ſo ringt er ſich in ſeinen Compoſitionen für Kammermuſik, dem Octett (op. 20), dem Quintett (op. 18) und den beiden Quartetten (op. 12 und 13) zu größerer Selbſtſtändigkeit empor, und ſeine künſtleriſche Phantaſie beginnt ſich mehr und mehr mit den Geſtalten ſeiner eigenen Träume und Erlebniſſe zu erfüllen und zu befruchten. Auch im Liede ſucht er die von ſeinen Lehrern Zelter und Berger eingeſchlagenen Bahnen zu erweitern und zeitgemäß auszubilden, ſich jedoch, wie auf jeglichem Gebiet, ſo auch hier ſorgſam von jenen genialen „Neuerungsgelüſten“ fernhaltend, vor denen der ſtrenge Sinn ſeines Vaters und ſeiner künſtleriſchen Führer ihn zu behüten beſtrebt war. Gleich Zelter knüpft auch er an das Volkslied an, läßt aber gleichzeitig auch den großen Erneuerer des Liedes, Schubert, auf

ſich einwirken. Eine Reihe, zumeiſt als op. 8 und 9 veröffentlichter Geſänge, erregt als das Ergebniß dieſer Beſtrebungen unſer Intereſſe, ohne uns außer der äußerſt ſtimmungsvollen Romanze „Wartend“ und dem anmuthigen „Iſt es wahr?“ — welches Letztere zugleich ſeinem A-moll Quartett (op. 13) zum Thema dient — Hervorragenderes darzubieten. Fühlt ſich der jugendliche Componiſt mit der wachſenden Vertiefung ſeines Empfindungslebens mehr und mehr zum Liede gedrängt, ſo gewinnt er doch gerade auf dieſem Gebiet ſeiner Kunſt ſpäter als auf einem andern den ihm eigenthümlichen Stil. Jene gewiſſe Entſagung, die vom Liedercomponiſten dem Dichter gegenüber gefordert wird, das Darangeben des eigenen künſtleriſchen Ichs an ein fremdes, iſt der Weiſe unſeres Meiſters nicht zu eigen. Er bleibt, auch nachdem er in ſeinen ſpäteren Liedern einen beſtimmten Stil ausgebildet, immerdar er ſelbſt, mag er uns nun Heine's, Lenau's oder Anderer Verſe ſingen. Ungleich ſeinen großen Vorgängern im Liede, Beethoven und Schubert, ja ſelbſt dem ſonſt ſo ſubjectiven Robert Schumann, ſtellt ſich uns Felix Mendelsſohn mehr als ein feinſinniger Illuſtrator, denn als ein eigentlicher Interpret des Dichters dar. In ſein eigenes Sprachidiom überträgt er die Aeußerung jedes andern Genius, und nur wo dieſer dem ſeinen völlig conform, wo die dichteriſche Empfindungsweiſe ſeiner muſikaliſchen wahrhaft wahlverwandt erſcheint, vermählt ſich die letztere der erſten und erzeugt ſtatt des ſubjectiven ein abſolut ſchönes Kunſtgebilde, wie beiſpielsweiſe: „Die Liebende ſchreibt“, „Suleika“ und vor allem das wunderbar ergreifende „Nachtlied“. Mild und anmuthreich in Ausdruck und Form, wie Alles, was er uns gab, haben ſeine Geſänge ſich von jeher zahlreiche Verehrer erworben. Die Schaar unſrer weiblichen Dilettanten zumal ſteht ihnen vertrauter gegenüber als denjenigen Schumann's, deren tief-

ſinnigerer Charakter in Bezug auf Auffaſſung und Wiedergabe ungleich umfaſſendere Anforderungen an den Sänger ſtellt.

Noch bedeutender als in einem großen Theil ſeiner eigentlichen Lieder tritt uns Mendelsſohn in einem von ihm ſelbſt erſt geſchaffenen Genre entgegen, deſſen erſten Anfängen wir während ſeines engliſchen Aufenthalts (in den „Trois fantaisies ou caprices“ für Piano (op. 16) begegnen und das in dem darauffolgenden Jahre ſeine ausgebildete Form erhielt: dem Lied ohne Worte. Hier bedarf er nicht der Selbſtentäußerung oder doch Beſchränkung ſeiner Individualität; frei und ungebunden darf er ſeine eigene Welt aus ſich herausgeſtalten, ohne die Lyrik ſeiner Töne der des Dichters unter- oder mindeſtens beizuordnen. All die mannigfaltigen Stimmungen ſeiner Seele, die Bilder und Reflexe ſeines äußeren und inneren Lebens läßt er darin ausklingen — Dichter und Muſiker zu gleicher Zeit. Dichteriſcher Sinn iſt ihm überhaupt in hohem Grade zu eigen. Wir fühlen dies an der wortloſen Poeſie ſeiner Töne, an der feinen Wahl des Textes ſeiner Lieder, an ſeiner Vorliebe für poetiſch werthvolle Stoffe als Grundlage für ſein Schaffen. Auch auf das Gebiet der reinen Inſtrumentalmuſik überträgt ſich derſelbe, und wie ihn äußere und innere Anſchauungen und Erlebniſſe zu künſtleriſcher Geſtaltung und Befreiung drängen, ſo fühlt ſich ſein Genius auch durch einzelne Dichtungen angeregt, den durch ſie empfangenen Eindruck in Tönen zu verlebendigen. Seine im Jahre 1828 geſchriebene Concert-Ouvertüre: „Meeresſtille und glückliche Fahrt“ iſt die erſte derartige Erſcheinung in der inſtrumentalen Kunſt, und als ſolche ſchon, abgeſehen von ihrem ſonſtigen Werth, von hoher Bedeutung. Goethe's gleichbenannte Verſe gaben dem Componiſten die Anregung zu einem ſeiner farbenprächtigſten Gebilde, das, ſelbſt den Effect realiſtiſcher Tonmalerei hier und dort nicht

verſchmähend, ein noch ſpecielleres Eingehen auf die einzelnen Situationen erkennen läßt, als die Kunſt des Dichters es geſtattete. Die Darſtellungsweiſe des Meiſters aber iſt auch hier wiederum, wie in der vorausgegangenen Sommernachtstraum-Ouvertüre und in allen ſeinen ſpäteren Werken, eine ſubjective, echt Mendelsſohn'ſche. Auch in dieſer Schilderung der äußeren Vorgänge des elementaren Lebens begegnen wir allenthalben dem Bild des Künſtlers ſelber. „Wir ſehen, wie ſich die Welt in dieſer Seele ſpiegelt," und mit Goethe dürfen wir weiter ſagen: „Es iſt ein ſchönes Schauſpiel, ſie ſieht die Welt wie ſie iſt und doch durch das Medium der Liebe."

Wohlvorbereitet auf ſeine jugendliche Meiſtererſcheinung fand Felix Mendelsſohn den Boden der engliſchen Metropole durch die Fürſorge ſeines Freundes Moſcheles, und ſo erſchien er im Mai 1829 zum erſten Mal vor dem ariſtokratiſchen Publicum der philharmoniſchen Concerte in Argyll-Rooms. Er führte ſich zunächſt mit Weber's Concertſtück als Interpret eines ihm verwandten und in England bereits eingebürgerten Genius ein und feierte, trotz der gleichzeitigen gefährlichen Mitwirkung der Sonntag und Malibran, glänzende Erfolge, welche letztere ſich noch um ein Bedeutendes ſteigerten, als er einige Wochen ſpäter in denſelben Räumen ſeine Sommernachtstraum-Ouvertüre dirigirte. Stürmiſch ward dieſelbe Da capo gefordert und auch bei Gelegenheit eines von Henriette Sonntag veranſtalteten Wohlthätigkeitsconcertes wiederholt, bei welchem er gleichzeitig durch Vortrag eines Concertes für zwei Flügel mit Moſcheles gemeinſam neue Triumphe errang. Nach einer Reiſe nach Irland und Schottland kehrte er zu den Seinen zurück, reich an gewonnenen Eindrücken und Anregung zu friſchem Schaffen. Die ſchon erwähnten „drei Phantaſien oder Capricen für Pianoforte" op. 16, die Phantaſie über the last rose op. 15, die ſchottiſche Sonate

oder Phantaſie op. 28, das für die ſilberne Hochzeit ſeiner Eltern geſchriebene reizende Singſpiel „die Heimkehr aus der Fremde", wie die ſpäter entſtandenen „Hebriden" und die ſchottiſche Symphonie ſind die künſtleriſchen Ergebniſſe ſeines Aufenthaltes inmitten eines Volkes, für das er fortan ſein ganzes Leben hindurch die wärmſten Sympathien in ſich trug und bei dem er eine zweite Heimat fand.

Im Mai des darauffolgenden Jahres (1830) ſchied Felix für längere Zeit aus dem elterlichen Hauſe, um auf den Wunſch des Vaters ſeine künſtleriſche und allgemeine Ausbildung im Auslande zu vervollſtändigen. Nach einem längeren Verweilen bei Goethe in Weimar, das ihn dem alten Herrn ſo nahe brachte, daß dieſer in Briefwechſel mit ihm trat, führte ihn die Reiſe über München, Salzburg, Wien und Preßburg nach Venedig. — Tief und gewaltig waren die Eindrücke, die er bei ſeinem Eintritt in Italien empfing. „Was ich mir als höchſte Lebensfreude, ſeit ich denken kann, gedacht habe, das iſt nun angefangen und ich genieße es." So ſchreibt er den Seinen in einem jener Briefe, deren umfangreiche Sammlung von ſeiner Familie (Leipzig 1861 und 63) als köſtliches Vermächtniß veröffentlicht wurde, und welche, indem ſie zugleich den ebenſo edlen als liebenswürdigen Menſchen Mendelsſohn unſerm Herzen nahe bringen, den poetiſchen Commentar zu der mehr hiſtoriſch-kritiſchen Biographie Auguſt Reißmann's (2. Aufl. Berlin 1872) bilden, die auch in Vorliegendem vielfach benutzt ward. Rom vor allem, woſelbſt er nach kurzem Aufenthalt in Florenz, mit Beginn des November eintraf, nahm Sinn und Seele des Jünglings gefangen, ſelbſt in höherem Grade als das ihn um ſeiner wunderbaren Naturſchönheiten willen entzückende Neapel. „Es iſt mir, als hätte ich mich verändert, ſeit ich hier bin", ſchreibt er. „Ich fühle mich glücklich und geſund, wie ſeit langem nicht."

Zwiſchen behaglichem Lebensgenuß und ernſter Arbeit getheilt floß nun ſein Leben hin. Voll tiefempfänglichen Gemüths dem Studium der Natur und der Künſte hingegeben, pflegte er gleichzeitig den Verkehr mit einer Reihe hervorragender Künſtler und Gelehrten, die zu jener Zeit in Rom verweilten. Im Hauſe des preußiſchen Miniſterreſidenten Bunſen war er ein häufig und gern geſehener Gaſt; dort auch vermittelte ſich ihm die Bekanntſchaft mit vielen ſeiner berühmten Zeitgenoſſen. So trat er zu den deutſchen Malern Bendemann, Hübner, Leſſing, Sohn, Hildebrandt, Schirmer, Schadow, Overbeck und Cornelius in nahe Verbindung, und auch an Horace Vernet und Thorwaldſen ſchloß er ſich mit Innigkeit an; ja der Letztere liebte es, ſich während ſeiner Arbeit häufig von den Tönen ſeines jungen Freundes begleiten zu laſſen. Ein intereſſanter Umgang auch bot ſich ihm in der Perſon Baini's, des Capellmeiſters der Sixtiniſchen Capelle, und des Abbate Santini dar, deſſen reichhaltige Bibliothek für alte italieniſche Muſik eine wahre Fundgrube für Mendelsſohn bildete. Im Uebrigen aber entbehrte er — eine kurze Epiſode mit Berlioz abgerechnet — gänzlich des Verkehrs mit Kunſtgenoſſen, und die muſikaliſchen Zuſtände des modernen Italien enthüllten ſich dem klaren Auge des deutſchen Künſtlers in ihrer ganzen Verkommenheit. Dennoch fühlte er ſich unabläſſig zu neuem Schaffen angeregt. „Ich verdanke dem, was nicht die eigentliche, unmittelbare Muſik iſt: den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur, am meiſten Muſik“ ſchreibt er an Zelter. So entſteht eine Anzahl bedeutender Werke, die von ſeiner glücklichen Seelenſtimmung Zeugniß geben: das erſte Heft ſeiner Lieder ohne Worte (op. 19), die unter der gleichen Opuszahl erſchienenen Lieder für Geſang, der 115. Pſalm für Chor und Orcheſter und einige geiſtliche Lieder Luther's, ſowie „drei

Motetten für weibliche Stimmen", die für die Nonnen auf Trinità de' Monti in Rom geſchrieben wurden. Die Ouvertüre zu den „Hebriden" oder der „Fingalshöhle", dieſes echt nordiſche Oſſian'ſche Stimmungsgemälde voll tonmaleriſcher Romantik und Naturpoeſie, wurde vollendet, die „ſchottiſche Symphonie" weiter gefördert und eine „italieniſche" in Angriff genommen, zu deren Scherzo „Lili's Park" von Goethe die erſten Ideen gab. Auch deſſelben Dichters „erſte Walpurgisnacht" erhielt noch vor Mendelsſohn's Scheiden aus Italien ihre erſte, ſpäterhin umgeſchaffene Geſtalt. Er ſchrieb dieſelbe zum Theil während ſeiner Rückreiſe, die er, den beabſichtigten Beſuch Siciliens auf Wunſch ſeines Vaters aufgebend, nach einem längeren Ausflug nach Neapel, im Juni 1831 von Rom aus antrat. Ueber Florenz, Genua, Mailand, die borromäiſchen Inſeln und die Schweiz begab er ſich im September zunächſt nach München, woſelbſt er mit vielem Beifall bei Hofe ſpielte und in einem eigenen Concert eine neuvollendete Compoſition, ſein Clavierconcert in G-moll, zur Aufführung brachte. Der ihm von der Intendanz des dortigen Theaters ertheilte Auftrag, für das letztere eine Oper zu ſchreiben, veranlaßte ihn ſodann zu einer Rheinfahrt nach Düſſeldorf, wo er in Immermann den Dichter eines geeigneten Textbuches zu finden hoffte. Doch führten die Unterhandlungen mit ihm, der Shakeſpeare's Sturm für jenen Zweck umarbeitete, ebenſowenig zu glücklichen Reſultaten, als die ſpäter mit Holtei, Böttger, Freund Eduard Devrient und Anderen gepflogenen, und die Sehnſucht des Meiſters, ſeinen Genius auch auf dramatiſchem Gebiet zu erproben, blieb auf Jahre hinaus unbefriedigt, da er ſich mit dem Vorſchlag ſeines Vaters, einen franzöſiſchen Text zu wählen, nicht zu befreunden vermochte. Franzöſiſches Weſen überhaupt ſagt dem von Grund aus deutſchen Naturell des Künſtlers in nur geringem Maße zu, und ſelbſt

ein an Genuß und Anregung reicher Aufenthalt zu Paris, vom December 1831 bis in den April des nächſtfolgenden Jahres, läßt ihn nicht recht heimiſch dort werden, obgleich er mit den erſten muſikaliſchen Celebritäten der Weltſtadt in Verbindung tritt und als Componiſt daſelbſt wachſende Popularität gewinnt. Während er ſich den Pariſern öffentlich und privatim als Claviervirtuos vorſtellt und in Gegenwart der Königin Beethoven's G-dur-Concert vorträgt, bringen die Concerte des Conservatoire, denen Mendelsſohn ſelbſt „die vollkommenſte Ausführung" nachrühmt, „die man irgend ſonſt hört," ſeine Sommernachtstraum-Ouvertüre, das A-moll-Quartett und die D-moll-Symphonie mit großem Erfolg zur Aufführung; ja bei Gelegenheit der Todtenfeier Beethoven's ſpielt man in einer Kirche während des Hochamts ſein Octett. Die letztgenannte Symphonie, die den Choral: „Eine feſte Burg" zum Thema hat, ward bereits zu Beginn des Jahres 1830 geſchrieben, aber, unter dem Namen der „Reformations-Symphonie" erſt in der Reihe ſeiner nachgelaſſenen Werke veröffentlicht. Eine hervorragende Stelle in der Summe des von ihm Geſchaffenen nimmt ſie nicht in Anſpruch.

Im Frühling 1832 vertauſchte Mendelsſohn Paris mit London, ſeinem „Lieblingsaufenthalt". Der Verkehr mit den alten Freunden daſelbſt, namentlich mit Moſcheles, dem berühmten Orientaliſten Roſen und Klingemann, dem Dichter mehrerer ſeiner Lieder, war ihm beſonders werth; nicht minder wußte er ſich beim Publicum von ſeinem erſten Auftreten an in dauernder Gunſt. Die Hebriden traten hier zum erſten Mal vor die Oeffentlichkeit; der Vortrag ſeines G-moll-Concerts aber errang einen Erfolg, wie ihn Mendelsſohn nach ſeinen eigenen Worten „wol noch niemals im Leben" gehabt. „Die Leute waren wie toll und meinten, es ſei mein beſtes Stück",

ſchreibt er den Seinen. Und eine der beſten und liebenswürdigſten unter den Schöpfungen des Meiſters war und bleibt daſſelbe gewiß, das uns all die ihm innewohnende Grazie, die Schwärmerei und Nobleſſe ſeines Weſens vor Augen führt. Weber's Concertſtück ſeiner Natur nach verwandt, ſteht es doch auf modernerem Boden als dieſes, und übertrifft daſſelbe an jener Zartheit des Ausbaus, die den Werken dieſes feinorganiſirteſten unſerer neueren Componiſten ausnahmslos zu eigen iſt.

Wie alle ſeine derartigen Erzeugniſſe, in Rückſicht auf ſein eigenes Auftreten als Claviervirtuos geſchaffen, bot ihm das neue Werk Gelegenheit zur glänzendſten Entfaltung ſeiner Mittel, und wirkte, insbeſondere von ihm ſelber vorgetragen, unwiderſtehlich. „Wenn es auch kühnere Virtuoſen geben mag, in ſo zauberiſcher Friſche vermag gewiß kaum ein Anderer Mendelsſohn's Werk wiederzugeben, als er ſelbſt. Ich denke mir oft, Mozart müßte ſo geſpielt haben," ſagt Robert Schumann von ihm, den er „die gebildetſte Kunſtnatur unſerer Tage" nennt.

Ein Rondo brillant (op. 29) und das H-moll-Capriccio (op. 22) waren die künſtleriſchen Ergebniſſe des Londoner Aufenthalts. Das erſte — Moſcheles gewidmet — trägt eine ausgeprägt Weber'ſche Färbung; das letztere klingt in noch erhöhterem Maße als das G-moll-Concert in jenes phantaſtiſche Reich, jene Sommernachtstraum-Sphäre hinein, darin Mendelsſohn's Genius ſo vorzugsweiſe zu verweilen liebte, ſich die reale Welt um ihn her in eine ideale Traumwelt verwandelnd.

Aber auch für ihn, den Glücklichen, kamen einmal umwölktere Tage, und als er nach mehr als zweijähriger Abweſenheit, im Juni 1832 in die Heimat zurückkehrte, war er binnen wenig Monaten um drei ſeiner geliebteſten Freunde ärmer geworden: Goethe, Zelter und den ihm vor Allen naheſtehenden jungen Kunſtgenoſſen Eduard Rietz, fand er nicht mehr unter

den Lebenden. Zu der Trauer um jene aber gesellte sich noch der empfindliche Schmerz über eine unverdiente Zurücksetzung, als man ihm, der sich auf Wunsch seiner Familie um die durch Zelter's Tod erledigte Directorstelle der Berliner Singacademie bewarb, Rungenhagen vorzog. Entschädigte ihn auch schon das darauffolgende Jahr durch eine andere, seinen Wünschen entsprechende Wirksamkeit, die Spuren dieser ersten Täuschung verwischten sich um so langsamer, je unvorbereiteter dieselbe den bisher im ungetrübten Sonnenlichte Wandelnden, fast weiblich Reizbaren getroffen hatte. Ein tieferer Ernst in Stimmung und Lebensanschauung macht sich fortan bei ihm, dem Künstler wie dem Menschen, geltend, und mehr denn sonst tritt in seinem Schaffen jener Zug sanfter Melancholie hervor, der, wenn auch nicht von großen Schmerzen, so doch von ernsten Stunden, von gedankenvoller Einkehr in sich selber zeugt.

Das Frühjahr 1833 fand Mendelssohn schon wieder unter den Londoner Freunden. Binnen zwei Tagen componirte er mit Moscheles vereint die „Variationen über den Zigeunermarsch" aus Preciosa für zwei Pianos und trug sie in einem Concert des Letzteren mit ihm gemeinsam vor. Auch seine in Berlin vollendete A-dur-Symphonie (die italienische, op. 90) brachte er im Philharmonischen Concert zur Aufführung; dann folgte er einer Einladung zur Direction des Rheinischen Musikfestes nach Düsseldorf. Das Resultat seiner Leitung desselben war ein so allgemein befriedigendes, daß man ihn an letzterem Orte dauernd zu fesseln wünschte und ihm die eigens für ihn gegründete Stelle eines städtischen Musikdirectors antrug, die er auch für vorläufig drei Jahre annahm. Von einer abermaligen Reise nach England erst im Spätsommer zurückgekehrt, siedelte er bereits im Herbst nach Düsseldorf über.

Seine amtliche Wirksamkeit daselbst erstreckte sich auf die

Direction des Geſangvereins, der Winterconcerte und der Kirchenmuſik, auch übernahm er mit Immermann gemeinſam die Leitung einer Reihe von Theateraufführungen, unter dem Namen ſogenannter „Muſtervorſtellungen“. Während aber ſeine geſellſchaftliche Stellung, durch das erneute Zuſammentreffen mit den ihm ſchon von Italien her befreundeten Meiſtern der Academie, eine in gleichem Maße angenehme war, als die ſtädtiſcherſeits von ihm bekleidete, vermochte ſeine Wirkſamkeit am Theater ſeinen Neigungen und Wünſchen nur in ſo geringem Grade zu entſprechen, daß er ſich nach kurzer Zeit von derſelben zurückzog. Nur einige wenige der erwähnten Muſtervorſtellungen dirigirte er; dann überwarf er ſich mit Immermann, der das Schauſpiel zu Ungunſten der Oper bevorzugen wollte, und legte ſeine Stelle als Muſikintendant des Düſſeldorfer Theaters nieder. Zwar ließ er ſich durch die Bitten des Comités bewegen, noch einige weitere Aufführungen zu leiten, ſein Verhältniß zu Immermann aber blieb dauernd geſtört, und an den ihm läſtigen Verwaltungsgeſchäften nahm er fernerhin keinerlei Antheil mehr. Sehr gemißbilligt ward dieſer Schritt des jungen Künſtlers von ſeinem Vater, dem, wie er ſelbſt ſchrieb, die dramatiſche Carriere ſeines Sohnes „ſehr am Herzen lag“. Ihm wollte es nicht eingehen, daß deſſen Abneigung gegen das Bühnenweſen in ſeinem Talent und Charakter begründet ſein ſollte, und ebenſo betrachtete er das fortgeſetzt reſultatloſe Suchen eines Operntextes als eine Folge nicht genügenden Eifers in dieſer Beziehung. Und dennoch ſcheint es ein natürliches Vorgefühl, das Mendelsſohn lange Zeit von jenem einen Gebiet zurückhielt. Während ſich ihm die Behandlung jeder andern Kunſtform leicht und ungezwungen ergab, widerſtrebte, dieſe eine realiſtiſchſte von allen, dem Vermögen ſeiner durchaus idealiſtiſchen, der „rauhen Wirklichkeit abgekehrten“ Natur, ob ihn auch Zeit ſeines Lebens das Verlangen nach

dramatiſchem Geſtalten nicht verlaſſen. Eben jene Düſſeldorfer Epiſode, ſchon mit dem in ihr ſich deutlich kundgebenden Widerwillen des Meiſters gegen den Bühnenmechanismus, bezeugt dies zur Genüge, wie es durch einen ſpäteren Verſuch des Künſtlers von Neuem beglaubigt wird.

Eine ſeinen Neigungen ungleich angemeſſenere und von ſchönen Erfolgen begleitete Thätigkeit war Mendelsſohn dagegen bei Leitung der Concert- und Kirchenmuſik in Düſſeldorf beſchieden; gelang es doch ſeinen Beſtrebungen, das muſikaliſche Leben daſelbſt, wie in anderen benachbarten rheiniſchen Städten, auf eine dort bisher noch nicht erlebte Höhe emporzuheben. Aber auch für ſeine eigene künſtleriſche Entwickelung erwies ſich jene Stellung nicht wenig förderlich. Nicht allein, daß ſein eminentes Directionstalent, wie ſeine Fähigkeit, auch mit minder bedeutenden Kräften künſtleriſche Leiſtungen zu erzielen, hier vorzugsweiſe ausgebildet wurde, es bot ſich ihm auch hinlängliche Muße, Neues zu ſchaffen und die Gelegenheit, das Neugeſchaffene zur Aufführung zu bringen. So lud er einmal ſämmtliche Orcheſtermitglieder zu einem Souper ein, um mit ihnen ſeine neue „Ouvertüre zum Märchen von der ſchönen Meluſine" zu probiren, jene aus Mondesglanz und Wellengeplätſcher gewobene zarteſte Dichtung, die er ſelbſt als „die beſte und innerlichſte, die er gemacht habe", bezeichnete. Von ſeinen übrigen in Düſſeldorf entſtandenen Compoſitionen ſind zunächſt ein zweites Heft der Lieder ohne Worte (op. 30), die Lieder für eine Singſtimme, op. 34 und „drei Volkslieder für Chor" (Heine's „Tragödie", op. 41) zu erwähnen.

In den letztgenannten betritt er zum erſten Mal ein Gebiet, auf dem es ihm beſtimmt war, bedeutendſte Erfolge zu erringen. Macht ſich ſchon in ſeinen Liedern in der häufigen Wiederkehr gewiſſer harmoniſcher Wendungen und Formeln, dem

Vorwalten der Melodik über die Harmonik, der Geſammtſtimmung über die Einzelſtimmung ein volksthümliches Element geltend, ſo gelangt daſſelbe in ſeinen vierſtimmigen Geſängen zu vollendetem Ausdruck. Hier fühlt er ſich in der ihm eigenſten Sphäre, ſeine Eigenart findet ſich nirgends gehemmt, nirgends ſieht ſie Anſprüche an ſich geſtellt, die nicht in den Grenzen ihrer Begabung und Neigung lägen. Was Mendelsſohn's einſtimmigen Liedern, im Verhältniß zu denjenigen Schubert's und Schumann's, eine mindere Bedeutſamkeit giebt, jener ſchon erwähnte Mangel an Schärfe der Charakteriſtik und dichteriſcher Individualiſirung im Einzelnen, läßt ihn, inſofern es mit einem feingebildeten Sinn für Geſammtſtimmung Hand in Hand geht, in ſeinen Chorgeſängen um ſo größer erſcheinen. Und in der That liegt in eben dieſer Richtung eine der weſentlichſten Seiten ſeiner Bedeutung. Mit dieſen Chorliedern gab er der ganzen Gattung eine neue Baſis und führte dieſelbe, ſeine an Bach und Händel geſchulte Technik des Chorſatzes verwerthend und gleichzeitig ſeine eigene Individualität, wie den Muſikgeiſt ſeiner Zeit darin wiederſpiegelnd, ſelbſt zu hoher Vollendung.

Die großartigſte Frucht ſeines Düſſeldorfer Aufenthalts werden wir ſpäter noch in einem andern Werk zu betrachten haben, in ſeinem Oratorium „Paulus". Bereits ſeit dem Jahre 1833 begonnen, war daſſelbe ſchon rüſtig vorwärts geſchritten, als Mendelsſohn im Juli 1835, nachdem er zuvor noch das in Cöln ſtattfindende niederrheiniſche Muſikfeſt geleitet hatte, von Düſſeldorf ſchied, um einem Rufe nach Leipzig als Dirigent der „Gewandhaus-Concerte" Folge zu leiſten. Am 4. October erſchien er zum erſten Mal vor dem Auditorium derſelben. Seine Ouvertüre: „Meeresſtille und glückliche Fahrt" eröffnete das Concert und ward lebhaft applaudirt. So begann er, von wärmſten Sympathien begrüßt, eine Thätigkeit,

der er eine Reihe von Jahren ſeine Kräfte widmete, inmitten eines Ortes, dem er, mit nur geringen Unterbrechungen, bis an ſein frühes Ende mit Liebe angehörte.

Was Mendelsſohn dem Muſikleben Leipzigs geworden, iſt bekannt, und wie dies letztere ihm zumeiſt ſeine muſikaliſche Weltberühmtheit dankt. Aus einer Pflegeſtätte der Tonkunſt, die es von Alters her geweſen, ſchuf er es zu einer Metropole derſelben um, die lange Zeit hindurch die muſikaliſche Suprematie in Deutſchland behauptete. Als Dirigent, als Clavierſpieler und Componiſt, ja ſpäter auch als Lehrer gleichzeitig wirkend, war er nicht allein berufen, das ſeiner Leitung anvertraute alte Kunſtinſtitut auf eine ungeahnte Höhe emporzuführen: er ward vielmehr auch der geniale Bildner des großen Publicums, der in höherem Grade als irgend einer der ihm vorangegangenen und nachfolgenden Meiſter, den künſtleriſchen Sinn deſſelben vertiefen und verbreiten, den Geſchmack läutern und veredeln half. So iſt es gekommen, daß die Zeit, in der Mendelsſohn in Leipzig lebte und wirkte noch heute als „die goldene Zeit" in Aller Herzen lebt, die ſich derſelben einſt erfreuen durften. Es war die muſikaliſche Glanzepoche Leipzigs, und in der That, ſolch reicher Glanz entſtrömte ihr, daß ſich jene Stadt noch heute an den Strahlen dieſer längſt untergegangenen Sonne erwärmt und ergötzt, daß ſie noch jetzt von ihrem Lichte lebt und von dem Ruhme deſſen zehrt, den ſchon ſeit nahezu drei Jahrzehnten die Erde deckt.

Indeſſen fand ſich der Meiſter ſelber ſo angemuthet von ſeinem neuen Wirkungskreis, daß er ſich im Vergleich zu dem eben verlaſſenen „im Paradies glaubte". Die ungemeine Liebenswürdigkeit und Heiterkeit ſeines Weſens, ſeine ſeltenen geſelligen Talente machten ihn binnen kurzem zum Mittelpunkt der Geſellſchaft; ja die Verehrung für ihn ſteigerte ſich bis zu einem

wahren Cultus. Scheint es doch gerade Mendelsſohn gegenüber ſchwer, den Menſchen vom Künſtler zu trennen. Auch auf das Orcheſter wirkte er wahrhaft elektriſirend, und wer ihn jemals dirigiren ſah, begreift die zündende Macht, mit der er ſich die einzelnen Orcheſtermitglieder, mehr noch durch ſeine Blicke als durch ſeinen Tactſtock, unterwarf und ſich zugleich in begeiſterter Hingebung zu eigen machte. „Meine Stellung hier", ſchreibt er einem Freunde, „iſt von der allerangenehmſten Art. Willige Leute, ein gutes Orcheſter, — das empfänglichſte, dankbarſte muſikaliſche Publicum, — dabei gerade ſo viel zu thun, als mir lieb iſt, Gelegenheit, meine neuen Sachen ſogleich zu hören; auch hübſchen Umgang habe ich vollauf, und das wäre wol Alles, was man zum Glück brauchte, wenn das nicht tiefer ſäße!" Die letzteren Worte beziehen ſich auf einen ſchweren Verluſt, den Mendelsſohn nur wenige Wochen nach ſeiner Ueberſiedelung nach Leipzig erfahren — den am 19. November 1835 erfolgten Tod ſeines Vaters. Der glücklichſte, harmoniſchſte Familienkreis war ſomit ſeines Hauptes beraubt, und der junge Künſtler, deſſen Leben bisher nur ſelten ein tieferer Schmerz genaht, ward durch dies plötzliche Ereigniß innerlichſt getroffen. „Ich habe an meinem Vater ſo ganz und gar gehangen", äußerte er einem Freunde gegenüber, „daß ich nicht weiß, wie ich mein Leben nun fortſetzen werde, weil ich nicht blos den Vater entbehren muß, ſondern auch meinen einzigen ganzen Freund während der letzten Jahre und meinen Lehrer in der Kunſt wie im Leben." Aber er gelobt ſich in ſeinem Sinne weiter zu arbeiten und fortzuſchreiten, weil „ſein Hauptwunſch das Fortſchreiten war".

Wie treu er an der Bethätigung dieſes Vorſatzes feſtgehalten, weiß die Welt. Der flüchtigſte Blick auf ſeine Leiſtungen ſchon bezeugt es, daß er ein Recht hatte zu ſagen: „Ich habe

durchaus nicht eine Philoſophie, die mir Bequemlichkeit anräth, oder doch wenigſtens entſchuldigt.“ So führte er ſchon in der erſten Zeit ſeiner Wirkſamkeit in Leipzig manche heilſame Neuerung ein. Während, nach der auch hier noch üblichen alten Praxis, bisher der Concertmeiſter vom erſten Geigenpult aus die Orcheſteraufführungen leitete, übernahm Mendelsſohn nun die Direction derſelben aus der Partitur. Auch ließ er ſich's angelegen ſein, die Zuhörerſchaft mit den Werken neuerer wie älterer Meiſter — namentlich mit den unbekannteren Schöpfungen Bach's, Händel's und Beethoven's — bekannt zu machen, und brachte unter anderen die neunte Symphonie des Letzteren ſchon in den erſten Wochen des Jahres 1836 zu wahrhaft epochemachender Aufführung. Gleichzeitig machte er ſich durch den Gewinn junger hervorragender Kräfte, wie vor Allen des ihm nahe befreundeten großen Geigenvirtuoſen Ferdinand David, verdient, der im Februar 1836 als Concertmeiſter in das Gewandhausorcheſter eintrat und mit Mendelsſohn gemeinſam die Kammermuſikaufführungen zu gleichem Ruf, wie die Concerte, brachte, nun aber auch (Juli 1873) dem Leipziger Kunſtleben entriſſen worden iſt. Von Mendelsſohn angezogen, erſchienen auch andere Meiſter, — ſo bald nach ſeiner Ankunft Moſcheles und Chopin, wie ſpäter Hiller, Gade, Berlioz u. A. — als mehr oder minder flüchtige Gäſte in Leipzig. Seinen jüngeren Berufsgenoſſen war er immer ein unermüdlicher Freund; wohlwollend im Urtheil, hülfreich in Rath und That, hat er ſich von Jeglichem finden laſſen, der ihn ſuchte.

Einer ſo ausgedehnten practiſchen Thätigkeit unſeres Künſtlers gegenüber erſcheint die Beſchränkung ſeiner ſchöpferiſchen als eine nur zu natürliche Folge, und ſo ergab ſich als künſtleriſche Ausbeute der Jahre 1835 und 1836 im Weſentlichen nur eine Reihe von „Präludien und Fugen für Pianoforte“

(op. 35) und die Vollendung des „Paulus“. Gelangt in jenen erſteren ſchon das bereits erwähnte Princip Felix Mendelsſohn's zum Ausdruck, die alten Formen mit neuem Geiſt zu erfüllen, und an die Stelle kalter Satzkünſteleien das Melodiſche der Cantilene, ein warmes, individuelles Leben zu ſetzen, ſo kommt daſſelbe in ungleich großartigerer Weiſe in letztgenanntem Werke zur Erſcheinung. Das Oratorium Bach's und Händel's zeigt ſich verjüngt und erneuert in dieſer Schöpfung des modernen Meiſters, die Gemüthsinnigkeit des Erſten mit der Plaſtik der Darſtellung des Zweiten in ihr vereint, auch wenn ſie, das Reſultat eines von Grazie und Frohmuth erfüllten jugendlichen Geiſtes, ſich nicht zu meſſen begehrt an der unergründlichen Tiefe dieſes Einen, und der grandioſen Gewalt jenes Andern. Die alte Strenge und Herbheit der Empfindung und Formgebung erſcheint gemildert, friſcherer Gefühlsweiſe angepaßt, die göttliche Erhabenheit jener Werke in reine, ſchöne Menſchlichkeit umgewandelt. An die Stelle der objectiven Ruhe älterer Geſtaltungsweiſe iſt eine ſubjective Theilnahme des Künſtlers am Kunſtwerk getreten; ſein Genius leuchtet allenthalben daraus hervor, in ſeinem glänzendſten, eigenartigſten Lichte. Der Gang der Handlung, das Auftreten des Chorals, die Theilung des Chors und der Einzelnen in handelnde und betrachtende Maſſen und Perſonen hält ſich an das Vorbild der Matthäus-Paſſion; nur giebt ſich in der Declamation eine modernere Ausdrucksweiſe, in der Verwendung der inſtrumentalen Mittel eine reichere Mannigfaltigkeit, in der Haltung des Stils eine leichtere Anmuth, in der Geſammtſtimmung ein wärmeres, blühenderes Colorit und zugleich eine gewiſſe volksthümliche Klarheit kund. Eine bevorzugte Stellung iſt dem Chor eingeräumt, der nach antikem Muſter zumeiſt nur betrachtend oder mitempfindend eintritt; die Erzählung nicht wie in der Bach'ſchen Paſſion (im Evan-

geliſten) perſonificirt, ſondern in verſchiedene Stimmen vertheilt. Die Charakteriſtik der Situationen zeigt ſich zum Theil in feinſter, meiſterlicher Ausbildung und an einzelnen Stellen eine hohe dramatiſche Wirkung erzielend. Leider nur fehlt eine ſtetig ſich entwickelnde kunſtgemäße Steigerung des Ganzen. Bereits mit dem erſten Theil erſcheint der eigentliche Höhepunkt erreicht, und die wahrhaft verklärte Stimmung der Stephanus-Epiſode dämpft die Wirkung der folgenden Scenen um ein nicht Unbedeutendes. Dennoch bleibt der Paulus eine Meiſterſchöpfung, der Ausfluß tiefreligiöſer Geſinnung, „ein Werk des Friedens und der Liebe", wie Robert Schumann ihn bezeichnet.

Die Muſe Felix Mendelsſohn's war überhaupt ihrem innerſten Weſen nach eine friedliche, nicht die eines kühnen Neuerers und Eroberers; darum ward und wird ſie auch allenthalben willkommen geheißen. Nicht eigentlich bahnbrechend hat er gewirkt, nicht eine neue Welt ureigenthümlicher Ideen an's Licht gerufen. Wol iſt ſein Leben und Streben Fortſchritt geweſen; nur jener Fortſchritt, der ſich ſeinem künſtleriſchen Bewußtſein als der allein rechte und wahre ergab; ein Fortſchritt aus der Gegenwart durch die Vergangenheit hindurch; ein Fortſchritt, der zugleich ein Zurückgreifen in ſich faßte, mehr ideeller, als formeller Natur, und darum widerſtandslos aufgenommen, während neue Formen ſich erſt mühſam Bahn gewinnen müſſen. Ob auch vielfältig nachgeahmt von kleineren Geiſtern, hat doch Keiner ihn nur annähernd zu erreichen, Keiner ſeine Bahnen in Wahrheit weiter zu führen vermocht. Das ſchöne Werk der Verſöhnung alten und neuen Geiſtes war ihm beſchieden und ward von ihm glorreich hinausgeführt; unſeren heutigen Meiſtern aber ſcheint die undankbarere Aufgabe vorbehalten, einen den modernen Empfindungen und Anſchauungen entſprechenden Ausdruck, eine aus ihrem Geiſt ſich herausgeſtaltende Form zu gewinnen.

Am 22. Mai 1836, bei Gelegenheit des von Mendelsſohn geleiteten rheiniſchen Muſikfeſtes, trat der Paulus in Düſſeldorf zum erſten Mal vor die Oeffentlichkeit. Der Componiſt fand ſein Werk durch Julius Rietz ſchon auf das Sorgfältigſte vorbereitet, und „mit Liebe und unglaublichem Feuer", wie er ſelbſt es rühmt, gaben ſich die Mitwirkenden demſelben hin. So war der Erfolg der großartigen Schöpfung ein glänzender. Nur der Künſtler ſelbſt fand ſich damit noch nicht zufriedengeſtellt. Die ſtrengſte Kritik pflegte er an ſeinen eigenen Werken zu üben. Bekennt er doch ſelbſt: „Es gelingt mir in manchem, namentlich in Nebenſachen, bei ſo einer größeren Arbeit erſt nach und nach, meinem eigentlichen Gedanken nahe zu kommen und ihn recht klar hinzuſtellen; bei den Hauptſachen und Hauptſtücken kann ich freilich nachher nichts mehr ändern, weil ſie mir gleich ſo einfallen; aber um das auch von allem ſagen zu können, bin ich noch nicht weit genug." Darum machte er ſich gern die bei der erſten Aufführung geſammelten Erfahrungen für eine letzte Ueberarbeitung zu Nutze. So nahm er denn, kaum in Frankfurt am Main angekommen, woſelbſt er in Vertretung ſeines erkrankten Freundes Schelble für mehrere Wochen die Direction des „Cäcilienvereins" übernommen, eine bedeutende Umänderung ſeines Paulus vor und verkürzte ihn unter andern um nicht weniger als neun Nummern. In ſo erneuerter Geſtalt hielt das Werk nun ſeinen Triumphzug durch die ganze muſikaliſche Welt und erlebte ſchon in dem kurzen Zeitraum von anderthalb Jahren mehr denn fünfzig Aufführungen, dem Namen ſeines Urhebers eine erſte Stelle unter den vaterländiſchen Kunſtgenoſſen erobernd.

Während jenes ſommerlichen Aufenthalts in Frankfurt aber vollzog ſich noch ein Ereigniß von hoher Bedeutung für Felix Mendelsſohn: in der holden Geſtalt Cécile Jeanrenaud's, der

Tochter eines reformirten Predigers daſelbſt, fand er das Ideal ſeines Herzens und ſeine Braut. Nach nur kurzem Glücksgenuß zwar führte ihn die Weiſung ſeines Arztes von ihrer Seite hinweg nach Scheveningen, um im Gebrauch des Seebades ſeine angegriffenen Nerven zu ſtärken; — auch der folgende Winter fand ihn ihr fern in ſeiner Leipziger Thätigkeit, die durch Aufführung des Paulus erneuten Glanz erhielt. Mit Beginn des Frühjahrs aber war er ſchon wieder in Frankfurt, um ſeine eben ſo ſchöne als liebenswürdige Braut als Gattin heimzuführen. Das reinſte Glück entblühte dieſem Bunde und ihm, den des Himmels Gunſt ſo reich begnadigt, ward nun auch die Erfüllung ſeines Ideals beſchieden — er hatte die Seele gefunden, die harmoniſch mit der ſeinen zuſammenklang.

Den ganzen Sommer brachte er in Frankfurt und am Rheine zu. Das Clavierconcert in D-moll (op 40), der 42. Pſalm und das E-moll-Quartett (op. 44 Nr. II.) ſind die Früchte jener ſonnigen Zeit. Im September ging er nach Birmingham, um bei dem dort ſtattfindenden Muſikfeſte ſeinen Paulus mit einem beiſpielloſen Erfolg aufzuführen. Kurz darauf kehrte er wiederum nach Leipzig zurück, das ihm und ſeinen Werken immer enthuſiaſtiſcher ergeben ward. Einer bereits im vorhergegangenen Jahre mit vielem Glück von ihm geleiteten großen Aufführung von Händel's „Iſrael in Aegypten" ließ er nun deſſelben Meiſters „Meſſias" folgen; den beſonderen Dank der Muſikfreunde Leipzigs aber erwarb er ſich durch Veranſtaltung einer Reihe ſogenannter „hiſtoriſcher" Concerte, darin er den geſammten Entwickelungsgang der Tonkunſt von Bach bis auf die Jetztzeit durch einzelne hervorragende und charakteriſtiſche Werke vorführte. Immerdar von dem Grundſatze geleitet: „wenigſtens ein Stück auf dem Programm zu haben, wodurch man möglicher Weiſe einen Fortſchritt nachweiſen könne", brachte

er, nach einem großentheils in Berlin verlebten Sommer, auch im darauffolgenden Winter unter andern die von Robert Schumann aufgefundene C-dur-Symphonie Franz Schubert's zuerſt auf's Repertoire, dirigirte er auch 1838 und 39 wieder die rheiniſchen Muſikfeſte zu Cöln und Düſſeldorf.

Inzwiſchen blieb auch die ſchöpferiſche Thätigkeit des Meiſters während jener Zeit eine raſtloſe, und erſcheinen als erheblichſte Producte der Jahre 1838 und 39 der 95. und 114. Pſalm für Chor, Solo und Orcheſter, die Serenade und das Allegro giojoso (op. 43), die Quartette in D- und Es-dur (op. 44 No. I. und III.), das D-moll-Trio (op. 49), die Sonate für Clavier und Cello (op. 45), eine Orgelſonate (op. 65 No. II.), die Ouvertüre zu Victor Hugo's, Drama „Ruy Blas" und eine große Anzahl ein- und mehrſtimmiger Geſänge. Die erwähnte, binnen wenig Tagen entſtandene, außerlich glanzvolle Ouvertüre zählt nicht zu den hervorragenderen Werken Mendelsſohn's, wiewol ſeine Ouvertüren im Ganzen einen bedeutſameren Rang behaupten, als ſeine Symphonien und Kammermuſik-Compoſitionen, welche letztere hinter denen Schubert's und Schumann's zurückſtehen.

Das Jahr 1840 brachte eine größere Compoſition Felix Mendelsſohn's zur Reife: ſeinen „Lobgeſang". Neben mehreren kleineren Feſtgeſängen, zur Feier des vierhundertjährigen Jubelfeſtes der Erfindung der Buchdruckerkunſt geſchrieben, kam derſelbe am 25. Juni 1840 in der Thomaskirche zu Leipzig zur Aufführung, von gewaltigſtem Eindruck begleitet. Als „Symphoniecantate" hat der Componiſt ſein Werk bezeichnet und dem vocalen Theil drei ſymphoniſche Orcheſterſätze vorausgehen laſſen, ſo daß die Form an Beethoven's neunte Symphonie erinnert, ſich aber von dieſer wiederum durch unmittelbaren Anſchluß der einzelnen Sätze aneinander unterſcheidet. Ohne Frage

ſtellt ſich dieſe Schöpfung als eine der friſcheſten des Künſtlers dar. — Wenige Wochen ſpäter bot Mendelsſohn der muſikaliſchen Welt Leipzigs wieder einen hohen Genuß, als er zum Beſten eines für Sebaſtian Bach zu errichtenden Denkmals ein Orgelconcert, und zwar, wie er ſchreibt, „solissimo“ veranſtaltete. In neun Bach'ſchen Compoſitionen und einer freien Phantaſie bewährte er ſich auch auf dieſem höchſten Inſtrument als ein ſeltener Künſtler. Durch ſo übermäßige Anſtrengungen in ſeiner Geſundheit erſchüttert, erkrankte er kurze Zeit darauf nicht unbedenklich; leitete aber deſſen ungeachtet, kaum geneſen, im September wieder das Muſikfeſt zu Birmingham, wo, ebenſo wie in einem ſpäteren Gewandhaus-Concert, ſein „Lobgeſang“ neue Triumphe feierte. Den vollen Umfang ſeines großartigen Directionstalentes namentlich fand er zu bekunden Gelegenheit, als er im April 1841 Bach's „Matthäus-Paſſion“ zur Aufführung brachte. Mit dieſem für Leipzig bedeutungsvollen muſikaliſchen Ereigniß ſchloß er zugleich ſeine erſte mehrjährige Wirkſamkeit hierſelbſt ab, um bereits im Juli einem ehrenvollen Ruf nach Berlin zu folgen.

Nur ungern ſchied Mendelsſohn aus einer Stadt, in deren Mitte er ſich als Menſch wie als Künſtler in gleichem Maße geliebt und heimiſch fühlte, und deren blühendes Kunſtleben zum großen Theil ſeine eigene Schöpfung war. Es war ein dankbarer Boden, auf dem er daſelbſt wirkte, und mannigfache Beweiſe deſſen waren ihm von Anbeginn ſeiner Thätigkeit zugekommen. So hatte ihn die Univerſität Leipzig bereits im Jahre 1836 honoris causa zum Doctor philosophiae ernannt, der König von Sachſen ihn fünf Jahre ſpäter zu ſeinem Capellmeiſter erhoben, während man andererſeits ſeine Verdienſte auch dadurch würdigte, daß man ſeiner Stimme in Fragen der Kunſt einen entſcheidenden Einfluß geſtattete. Ein von ihm geſtellter

Antrag auf Gehaltserhöhung der ſehr beſcheiden honorirten Orcheſtermitglieder fand beiſpielsweiſe, gleich einem der Regierung unterbreiteten Vorſchlag, eine vorhandene bedeutende Stiftung (die Hofrath Blümner'ſche) zur Gründung einer Muſikſchule in Leipzig zu verwenden, Genehmigung. Die Ueberſiedelung des Meiſters nach Berlin allein verzögerte die Ausführung dieſes letzteren Plans.

Von Friedrich Wilhelm IV., dem kunſtſinnigen Fürſten, als Capellmeiſter nach deſſen Reſidenz berufen, traf Felix Mendelsſohn dort ein. Einen beſtimmt vorgezeichneten Wirkungskreis fand er daſelbſt nicht vor. Es lag in dem Plane des Königs, die Academie der Künſte umzugeſtalten und ſie in vier Claſſen, für Malerei, Sculptur, Architectur und Muſik einzutheilen, deren jede einen Dirigenten erhalten, während die Oberleitung der geſammten Academie von dieſen vier Directoren abwechſelnd geführt werden ſollte. Zum Dirigenten der muſikaliſchen Abtheilung hatte man Mendelsſohn auserleſen, und ſollte dieſelbe aus einem großen Conſervatorium beſtehen und, in Verbindung mit mehreren anderen muſikaliſchen Anſtalten, auch öffentliche Concerte geben. Doch ſtellten ſich der Ausführung dieſes großartigen Projectes mannigfache Hinderniſſe entgegen, und ſo kehrte unſer Künſtler, ſeiner unbeſtimmten Stellung müde und von dem muſikaliſchen Leben der preußiſchen Hauptſtadt wenig befriedigt, ſchon nach Ablauf eines Jahres in den ihm liebgewordenen Wirkungskreis nach Leipzig zurück.

Seine öffentliche Thätigkeit hatte ſich während ſeines Aufenthaltes in Berlin lediglich auf die Direction einiger Concerte, ſowie auf die Aufführung ſeiner „Antigone" beſchränkt, welche letztere er auf Veranlaſſung des Königs geſchrieben. Einer der herrlichſten Schöpfungen des Meiſters treten wir in dieſem Werk gegenüber, darin die ſchwere Aufgabe, die verloren gegangene

Muſik der alten griechiſchen Tragödie zu erneuen, dergeſtalt gelöſt erſcheint, daß Böckh, der berühmte Berliner Alterthumsforſcher, erklärte, „jedes antiquariſche Gewiſſen dürfe ſich durch dieſelbe beſchwichtigt fühlen.“ Von früher Jugend an von claſſiſchem Geiſte genährt und ſeinen Schönheitsſinn an Studien der Antike bildend, trug Mendelsſohn — mochte ihm immer das eigentlich Großartige, das machtvoll Geniale des Wurfes fehlen, wie es antike Geſtaltung verlangt — in höherem Grade als Andere die Befähigung zu einer Tondichtung in ſich, die ſich Sophokleiſcher Poeſie vermählen ſollte. Die Wirkung des ſchönen Werkes war denn auch eine bedeutende, als daſſelbe, unter Tieck's Hülfe in Scene geſetzt, am 6. November 1841 zum erſten Mal über die Potsdamer Hofbühne ging, und ein noch geſteigerter Eindruck gab ſich bei einer Wiederholung in denſelben Räumen, ſowie bei der öffentlichen Aufführung im Schauſpielhauſe zu Berlin und im Leipziger Stadttheater kund.

Ebenſo erntete ein zweites großes Werk des Künſtlers, das während ſeines Berliner Aufenthaltes zur Vollendung gekommen, bei ſeinem erſten Eintritt in die Oeffentlichkeit allſeitigen Beifall: ſeine „A-moll-Symphonie“ (op. 56), die er im Juni 1842 im philharmoniſchen Concert zu London zur Aufführung brachte, nachdem er zuvor wieder das rheiniſche Muſikfeſt geleitet. Es iſt dies jene unter dem Namen der „ſchottiſchen“ bekannt gewordene Symphonie, zu der Mendelsſohn, wie bereits erwähnt, während ſeiner Reiſe nach Schottland im Jahre 1829 ſchon die Anregung empfangen, und die ihn auch in Italien beſchäftigt hatte. Gleich der früher beendeten A-dur-Symphonie trägt auch dieſe jenes reizende, volksthümliche Colorit an ſich, das ihnen beiden einen gewiſſen verwandtſchaftlichen Zug mit der C-dur-Symphonie Franz Schubert's verleiht. Von Pathos, maſſenhafter Breite und Beethoven'ſcher Gewalt iſt nichts in

ihnen zu ſpüren; dafür jene Grazie und Zartheit des Baus, jene durchſichtige Klarheit der Empfindung und Darſtellung, die Mendelsſohn immerdar eignen und die dieſen Werken einen ſo liebenswürdig anmuthenden Charakter aufprägen. Ein eigenthümlich nordiſch-romantiſches Element durchzieht ſie beide; auch die „italieniſche Symphonie" befreit ſich, außer im Saltarello, nicht von einer mehr nordiſchen als ſüdlichen Färbung, die in der „ſchottiſchen Symphonie" zu vollendetſtem Ausdruck gelangt. An innerer Bedeutung erſcheint die letztere der erſten noch überlegen, und Schumann bezeichnete das Scherzo derſelben als das geiſtreichſte, das in neuerer Zeit geſchrieben worden ſei. Die Inſtrumentationskunſt des Componiſten beſonders zeigt ſich auch hier in ihrem glänzendſten Lichte.

Der diesjährige Aufenthalt Mendelsſohn's in England war an beſonderen Ehren für ihn reich. So empfing ihn die Königin Victoria im engſten Kreiſe und ließ ſich von ihm ſeine Compoſitionen vorſpielen und ſeine Lieder begleiten. Mehr und mehr ſteigerte ſich die Popularität des Künſtlers auch auf engliſchem Boden, und ſelbſt bei nichtofficiellem Erſcheinen deſſelben begann man ihm allgemeine Ovationen darzubringen.

Nachdem er den Reſt des Sommers theils in Frankfurt, theils in der Schweiz verbracht, traf Mendelsſohn mit Beginn der Saiſon in Leipzig ein, um die Leitung der Concerte, die während des vergangenen Winters ſeinem Freund David übertragen worden war, wiederum zu übernehmen. Ein kurzer Aufenthalt in Berlin war nur beſtimmt, ſein Verhältniß daſelbſt zu löſen. Er erbat ſich in dieſer Abſicht eine Audienz bei ſeinem königlichen Gönner. Dennoch wußte dieſer den Widerſtrebenden durch das Verſprechen zu feſſeln, nach Berlin zurückzukehren, ſobald ſich ein geeigneter Wirkungskreis für ihn darböte. Als ein neues Zeichen der Gunſt Friedrich

Wilhelm's, die ſich ſchon durch Verleihung des Ordens „pour le mérite“ kundgegeben, ward er bald darauf mit dem Titel eines General-Muſikdirectors des Königs und der „Oberleitung der kirchlichen und geiſtlichen Muſik“ in Preußen betraut. Noch in den letzten Wochen dieſes Jahres aber betraf ihn ein trauervolles Ereigniß: der Tod ſeiner Mutter, an der ſein Herz mit treuſter Liebe gehangen und der ſeine Seele innerſt verwandt war

Die amtliche Thätigkeit des Meiſters in Leipzig weiſt als intereſſanteſte Erſcheinung dieſes Winters die Aufführung ſeiner „Walpurgisnacht“ auf, jenes in Italien geſchaffenen, im Jahre 1842 aber durchgreifend umgeſtalteten Werkes, in dem ſich die Begeiſterungsfriſche des Jünglings mit der Künſtlerſchaft des gereiften Mannes verbindet. Alle die ſeiner Individualität charakteriſtiſchen Züge finden ſich darin wieder und reihen es ſeinen beſten Schöpfungen ein.

Mit ſeiner Rückkehr nach Leipzig war auch endlich die Realiſirung des Planes geſichert, den er, wie ſchon erwähnt, in's Leben gerufen und deſſen Gedeihen er auf das Eifrigſte gefördert hatte: die Gründung eines Conſervatoriums daſelbſt. Im Januar 1843 ward bereits das allgemeine Programm der neuen Anſtalt herausgegeben und dieſelbe unter Protection des Königs von Sachſen am 3. April eröffnet. Mendelsſohn ſelbſt übernahm, außer dem mit Robert Schumann gleichzeitig ertheilten Unterricht in der Compoſition, noch das Inſtrumental-, Jener das Clavierſpiel; Moritz Hauptmann Contrapunkt und Harmonielehre; Ferd. David ſtand dem Violin-, Becker dem Orgel-, Wenzel und Plaidy gleichfalls dem Pianoforteſpiel, Böhme und Frau Grabau-Bünau dem Geſange vor. Binnen kurzem nahm das junge Inſtitut den lebhafteſten Aufſchwung, und eine große Anzahl begeiſterter Kunſtjünger ſcharte ſich um ihn, der den

eigentlichſten Anziehungspunkt deſſelben bildete und deſſen Richtung ſie wiederum dankbar in der Welt verbreiten halfen.

Den Sommer 1843 verlebte Mendelsſohn zum größten Theil in Leipzig, einigen ihm vom König von Preußen übertragenen Arbeiten, wie der Beſchäftigung mit ſeinem „Elias“ hingegeben — einem Oratorium, das er ſeit längerer Zeit ſchon in Angriff genommen hatte, nachdem er ſeinen früheren Plan, ſeinem Paulus einen Petrus zur Seite zu ſtellen, wieder verworfen. Als in Berlin inzwiſchen mit dem königlichen Domchor ein Inſtitut in's Leben getreten war, deſſen Oberleitung man ihm zu übertragen gedachte, begab er ſich zu Beginn des Auguſt zur Stelle und dirigirte bereits kurz nach ſeiner Ankunft die erſte kirchliche Aufführung deſſelben, deſſen Hauptaufgabe in Uebernahme der Geſänge beim Gottesdienſt in der Domkirche beſtand. Da jedoch die von ihm befürwortete Verwendung der Inſtrumentalmuſik als Begleitung des Geſangs vielfältiger Oppoſition begegnete, nahm er an den ferneren Aufführungen des Inſtituts nur noch in einzelnen Fällen Antheil. Dagegen ließ er ſich zur Direction der von der königlichen Capelle gegebenen Symphonie-Concerte bereit finden; auch führte er am 14. October auf der Potsdamer Hofbühne und wenige Tage ſpäter im Berliner Schauſpielhauſe ein neues eigenes Erzeugniß, vor: die Muſik zu Shakeſpeare's Sommernachtstraum.

Es iſt bekannt wie jene duftigſte Blüte der Mendelsſohn'ſchen Kunſt allenthalben Eingang und Anklang gefunden, wie wir die Wiedergeburt des köſtlichen Märchens des britiſchen Poeten auf unſerer Bühne ihr allein danken. In glücklicher Gemeinſchaft paart ſich nun dem literariſchen ein muſikaliſches Meiſterwerk. Schon Beethoven war, als er ſeine Muſik zu Goethe's Egmont ſchrieb, mit einer ähnlichen That

vorangegangen, ohne jedoch, ebenſowenig wie der ihm nachfolgende Weber in ſeiner Precioſa, eine völlige Verſchmelzung, eine geiſtige und körperliche Einigung zwiſchen der Poeſie des Wortes und des Tones zu erzielen. Vollſtändiger als der große claſſiſche Meiſter geht der romantiſche, der auch dem Chor Eingang geſtattet, hier in ſeinem Gegenſtande auf und gewinnt ſeiner Kunſt einen unmittelbareren Antheil an der des Dichters, dieſelbe nicht nur illuſtrirend, ſondern vielmehr ergänzend, durchdringend und verklärend. Freilich erwies ſich auch die Stoffwahl des Jüngern der tonkünſtleriſchen Behandlung in höherem Grade günſtig als diejenige des Aelteren, und der zu geſtaltende Gegenſtand zeigte ſich mit der Richtung der Begabung Mendelsſohn's auf das glücklichſte übereinſtimmend.

Ungleich fremder ſtand ſein künſtleriſches Naturell Racine's „Athalia" gegenüber, deren Muſik er — ebenſo wie Antigone und Sommernachtstraum und den ſpäteren Oedipus — auf Wunſch des Königs ſchuf. Urſprünglich nur für weibliche Stimmen mit Pianofortebegleitung geſchrieben, wurden die Chöre 1844 in einem Hofconcert in Berlin zum erſten Mal aufgeführt, im darauffolgenden Jahre aber erſt zu ihrer jetzigen Geſtalt für gemiſchten Chor und Orcheſter umgeformt. Die dazu gehörige Ouvertüre ward 1844 in London hinzu componirt.

Als weitere weſentlichere Reſultate des Jahres 1843 ſind mehrere liturgiſche Geſänge für den Domchor, die Cello-Sonate (op. 58), die Concert-Arie für Sopran mit Orcheſter (op. 94), die Alt-Hymne (op. 96) und eine Anzahl Lieder mit und ohne Worte zu erwähnen, denen im darauffolgenden Jahre wiederum eine Reihe Pſalmen und Lieder, die Orgelſonaten (op. 65) und das ſchöne Violin-Concert in E-moll (op. 64) folgten, welches für Ferdinand David geſchrieben und ihm auch gewidmet ward.

Neue Auszeichnungen erwarteten Mendelsſohn im Sommer

1844 wieder in London, nicht minder in Zweibrücken, wo er das pfälziſche Muſikfeſt leitete. Ein ihn nach der raſtloſen Thätigkeit der vergangenen Monate überkommendes Ruhebedürfniß beſtimmte ihn ſodann, ſich den Winter über nach Frankfurt zurückzuziehen, und dort nur der Ausführung einiger begonnenen Arbeiten zu leben. Somit kehrte er, wie er ſein Dienſtverhältniß in Berlin gelöſt hatte, für dies Jahr auch nicht in ſeinen Leipziger Wirkungskreis zurück. Erſt im Frühjahr 1845 nahm er mit ſeiner Thätigkeit am Conſervatorium den letzteren wieder auf, und führte auch, von dem kommenden Herbſt an bis zu ſeinem frühen Hinſcheiden, mit nur vereinzelten Unterbrechungen von neuem die Direction der Gewandhausconcerte, von dem als Mitdirigenten engagirten Niels W. Gade dabei unterſtützt.

Ein neues großes Werk des Meiſters — das Ergebniß ſeines Frankfurter Stilllebens — erſchien mit ſeinem „Oedipus in Kolonos" im November 1845 auf der Hofbühne zu Potsdam und Berlin, erzielte jedoch, gleich der im December aufgeführten „Athalia", einen geringeren Erfolg als ſeine vorhergegangenen Schöpfungen. Den königlichen Auftrag, auch die Aeſchyleiſchen „Eumeniden" in Muſik zu ſetzen, hatte er abgelehnt. Sein künſtleriſches Gewiſſen geſtattete ihm nicht, ſich mit einem Texte zu befaſſen, zu dem er ſich nicht in innerer Beziehung fühlte. „Einen Text, der mich nicht ganz in Feuer ſetzt," ſchreibt er an Devrient, „componire ich nun einmal nicht." „Aus dem Herzen kommen" mußte ihm ſeine Muſik, — einen anderen Quell ſchöpferiſcher Thätigkeit kannte er nicht. Weder um den Preis der Popularität, noch um die Gunſt der Großen hat er jemals mit unkünſtleriſchen Zugeſtändniſſen geworben; freiwillig jedoch warf das Glück ihm, ſeinem Liebling, dieſe Gaben in den Schoos. Ehren über Ehren häuften ſich

auf ſeinem Haupte, auch gelegentlich der Muſikfeſte in Aachen, Lüttich, Cöln und Birmingham (1846); den großartigſten Erfolg aber trug er an letztgenanntem Orte mit ſeinem „Elias“ davon.

Ueber den Werth dieſes Oratoriums im Verhältniß zum „Paulus“ iſt vielfach geſtritten worden, und wechſelnd hat man ihm bald eine höhere, bald eine niedere Stelle als jenem zugewieſen. Gewiß iſt, daß im Elias eine gereiftere kraftvollere Mannesempfindung, im Paulus eine in ſich abgerundetere Form zur Erſcheinung kommt. Das Leben des Apoſtels bot ein abgeſchloſſeneres Bild als das des altteſtamentlichen Propheten, das, in keinem beſtimmten Ereigniß gipfelnd, ſich in der Darſtellung unſeres Künſtlers nur aus einzelnen Situationen zuſammenreiht, ohne ſtetig ſich entwickelnde Handlung und Steigerung. Hinwiederum hatte der altteſtamentariſche Hintergrund vor der abſtracten apoſtoliſchen Welt den Vortheil eines lebendigeren Realismus, einer mannigfaltigeren Scenerie und ſinnlichen Erſcheinungsfülle voraus, die dem tonmaleriſchen Vermögen reichen Spielraum eröffnete. Den Text hat Mendelsſohn ſich ſelbſt, wie ſchon im Paulus ſo auch hier, mit Hülfe ſeines theologiſchen Freundes Schubring aus Bibelworten zuſammengeſetzt, dabei in höherem Grad als bei dem erſten Oratorium ein Streben nach dramatiſcher Wirkung verfolgend. So erſcheint die Erzählung hier gänzlich ausgeſchieden, und die handelnden Perſonen werden ohne Weiteres redend eingeführt. Freilich zerfällt auf dieſe Weiſe das Ganze in eine Folge einzelner Bilder und Scenen, die allein durch die Figur des Elias äußerlich mit einander verbunden ſind, ohne ſich in innerer Nothwendigkeit organiſch auseinander herauszugeſtalten. Nichtsdeſtoweniger erhebt es ſich am Schluß des erſten Theils zu gewaltiger dramatiſcher Gipfelung, der leider nur im zweiten Theil mit

ſeinen lyriſchen Contraſten ein umſo unaufhaltſamerer Niedergang folgt.

Der Eindruck, den das Werk bei ſeiner erſten Aufführung am 25. Auguſt 1846 hervorrief, war ein ſelbſt den Componiſten überraſchender. „Noch niemals," ſchreibt er ſeinem Bruder, „iſt ein Stück von mir bei der erſten Aufführung ſo vortrefflich gegangen und von den Muſikern und den Zuhörern ſo begeiſtert aufgenommen worden, wie das Oratorium," und anderwärts: „ich zweifle faſt, ob ich dergleichen wieder werde hören können, weil eben ſo vielerlei Günſtiges gerade hier zuſammentraf."

Mit dem Herbſt begann Mendelsſohn wieder ſeine Thätigkeit in Leipzig, deſſen Conſervatorium er in Ignaz Moſcheles († 1870) eine neue und ruhmreiche Stütze erworben. Doch eine gewiſſe Müdigkeit, ein immer ſehnſüchtigeres Ruhverlangen, wie es ſonſt nur auf Momente von ſeiner Seele Beſitz ergriffen, macht ſich jetzt mehr und mehr bei ihm fühlbar. Die äußerlichen Berufsgeſchäfte beginnen ihm läſtig zu werden und ernſter beſchäftigt ihn der Gedanke, jede feſte Stellung aufzugeben und als freier Künſtler zu leben. „Ich denke jetzt ſchon täglich daran," ſchreibt er den Seinen, „ob ich nicht den Sommer in ſchöner Gegend (etwa am Rhein) und den Winter in Berlin zubringen kann, ohne öffentliche Verpflichtung. Es zieht mich zu den Leuten, mit denen ich Kindheit und Jugend genoſſen habe und deren Erinnerungen und Freundſchaft und Erlebniſſe die meinigen ſind."

Während aber ſeine Phantaſie bei den heitern Bildern ſolcher Zukunftsträume verweilte, brachte ſie auch der Gegenwart ihren Tribut. Wir ſehen ihn noch in ſeinem letzten Lebensjahre (1847) der Ausführung zweier Pläne hingegeben, die er ſchon längere Zeit mit ſich herumgetragen hatte: dem Oratorium „Chriſtus" und der Oper „Loreley". Mit erſtge-

nanntem Werke gedachte er eine Trilogie abzuſchließen, die in Elias, Paulus und Chriſtus die drei Grundpfeiler des Reiches Gottes auf Erden zum Gegenſtand haben ſollte. Doch nur einige Recitative und Chöre aus dem erſten und zweiten Theil des Werks — der Geburt und dem Leiden Chriſti — ſind fertig auf die Nachwelt gekommen. Sie mögen durch Bach's Paſſion mannigfach angeregt worden ſein, obgleich ſie in Stimmung und Empfindung eine viel modernere und freiere Haltung behaupten. Die Chöre zählen zu den beſten derartigen Werken des Künſtlers, ja ſie übertreffen an dramatiſcher Wirkſamkeit und Vollendung der Declamation ſelbſt zum Theil die des Elias.

Von ſeiner Oper, in deren von Emanuel Geibel verfaßtem Textbuch er endlich den ihm zuſagenden Stoff fand, war ihm nur ein kleiner Theil zu vollenden vergönnt: ein Ave Maria für Sopran und weiblichen Chor, ein Marſch mit Chor und das Finale des erſten Actes. Von welch' großer Wirkung dies letztere aber auch immerdar im Concertſaal begleitet ſein, ſo viel ſchöne und effectvolle Momente daſſelbe auch enthalten mag, des eigentlich dramatiſchen Elementes entbehrt es doch, und trotz der großen Feinheit der Ausführung im Einzelnen mangelt ihm die Schlagkraft realiſtiſcher Geſtaltung, wie ſie die Bühne fordert. Ob dies auch immerhin zum Theil der märchenhafte, lyriſche Stoff verſchuldet, des Meiſters Naturell fühlte ſich doch eben von dieſem angezogen — ein Beweis mehr für die mehr lyriſche und epiſche als dramatiſche Richtung ſeiner Befähigung. Er iſt als Epiker häufig dramatiſch, aber er iſt es nicht als Dramatiker, er vermag ſich dramatiſch zu erheben, aber er wandelt nicht auf der Höhe des Dramas. Der echte Lyriker iſt ſelten ein rechter Dramatiker — Franz Schubert und Robert Schumann ſind lebendige Beweiſe deſſen.

Nach dem vorzeitigen Tode Felix Mendelsſohn's ſind die

Fragmente des „Chriſtus“ und der „Loreley“ nebſt einer Reihe anderer Werke (von op. 73—119) der Oeffentlichkeit übergeben worden. Eine große Anzahl aus den verſchiedenſten Perioden herrührender und von dem Meiſter ſelbſt nicht des Herausgebens werth erachteter Compoſitionen, über die ein von Rietz zuſammengeſtelltes Verzeichniß einen Ueberblick gewährt, aber ruht noch im Familienbeſitz verborgen.

Der Frühling des Jahres 1847 fand Mendelsſohn in London, wo der Elias dreimal in Exeterhall aufgeführt wurde. Der erſten Aufführung wohnte Prinz Albert bei. Er ſandte dem Componiſten das von ihm benutzte Textbuch mit der eigenhändigen Widmung: „Dem edlen Künſtler, der, umgeben von dem Baalsdienſt einer falſchen Kunſt, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienſt der wahren Kunſt wie ein anderer Elias treu zu bewahren und unſer Ohr aus dem Taumel eines gedankenloſen Tongetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und geſetzmäßiger Harmonie zu gewöhnen, dem großen Meiſter, der alles ſanfte Geſäuſel, wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden des Gedankens vor uns aufrollt, zur dankbaren Erinnerung geſchrieben von Prinz Albert, Buckingham Palace.“ Am 11. Mai leitete der Gefeierte noch im philharmoniſchen Concert die Aufführung ſeiner Sommernachtstraum-Muſik und ſpielte Beethoven's G-dur-Concert, um deſſen Bekanntwerden in der muſikaliſchen Welt er ſich ein großes Verdienſt erworben. Wenige Tage ſpäter ſchon traf er mit den Seinen in Frankfurt zuſammen, dort von der erſchütternden Kunde des plötzlichen Todes ſeiner Lieblingsſchweſter Fanny ereilt. Inmitten ihrer künſtleriſchen Beſtrebungen, eine ihrer Compoſitionen am Clavier dirigirend, war ſie (am 14. Mai 1847) vom Leben abgerufen worden.

Auf das Tiefſte darniedergebeugt fühlte ſich Felix Mendelsſohn in Folge dieſes Ereigniſſes. War er doch mit zwiefachen Banden, mit denen des Bruders und des Künſtlers, ihr verknüpft geweſen, die ihm ſo ungeahnt entriſſen. Vergebens bemühte ſich ſeine Familie, das umdüſterte Gemüth des ſonſt ſo heitern Künſtlers zu tröſten und aufzuhellen, — zu ſchwer und unerwartet hatte ihn dieſer Verluſt getroffen; zu angeſtrengt waren ſeine geſammten Geiſteskräfte Jahre hindurch thätig geweſen, als daß ſie demſelben nun den erforderlichen phyſiſchen und pſychiſchen Widerſtand entgegenzuſetzen vermochten. „Ein großes Capitel iſt nun eben aus" — ſchrieb er, — „und von dem nächſten iſt weder die Ueberſchrift, noch das erſte Wort bis jetzt da. Aber Gott wird es ſchon recht machen; das paßt an den Anfang und Schluß von allen Capiteln."

Selbſt von einem Wechſel der Scenerie hoffte man vergeblich Wirkung; die Schönheiten der Natur blieben für ſeine ſonſt ſo empfängliche Seele ohne verſöhnenden Einfluß. Er verlebte den Juni mit den Seinen in Baden-Baden; dann durchreiſte er mit ihnen gemeinſam die Schweiz und ließ ſich längere Zeit in Interlaken nieder. Wol fühlte er ſich hier ſo weit gekräftigt, daß er ſich erneuter ſchöpferiſcher Thätigkeit überlaſſen konnte; — er arbeitete fleißig an ſeinem Chriſtus-Oratorium und der „Loreley", und vollendete ein Streichquartett in F-moll (op. 80); — die rechte Schaffensfreudigkeit aber wollte ihm nicht wiederkommen. Ein häufig ſich einſtellendes Kopfleiden quälte ihn, und Muſik regte ihn oft bis zu Thränen auf. „Es iſt mir ganz leer und wüſt, wenn ich an Muſik denken will", ſchreibt er einem Freund. Ja ſelbſt eine Art von Todesahnung mag ihn beſchlichen und jenen raſtloſen Arbeitsdrang in ihm erzeugt haben, mit dem er „die Friſt, die ihm gegeben" bis zum letzten Augenblick zu nutzen begehrte. „Es wird auch für mich die

Zeit der Ruhe kommen", tröſtete er ſeine Gattin, die ihn ſorglich bat, ſeiner zu ſchonen; — und ſie kam nur zu bald, die Zeit der Ruhe!

Am 17. September kehrte er mit der Familie nach Leipzig zurück. Obwol feſt entſchieden, nach Berlin überzuſiedeln, nahm er doch vorerſt nur einen kurzen, aber an ſchmerzlichen Erinnerungen reichen Aufenthalt daſelbſt bei ſeinen Geſchwiſtern. Im October war er wieder in Leipzig, mit dem Plane beſchäftigt, ſeinen Elias, an dem er inzwiſchen noch einige Abänderungen getroffen, in Wien, Leipzig und Berlin zur Aufführung zu bringen. Am 9. jenes Monats mit ſeiner muſikaliſchen Freundin, der genialen Interpretin ſeiner Kunſt, Frau Livia Frege, muſicirend, überkam ihn, nachdem ſie ein neu herauszugebendes Liederheft (op. 71) mit ihm durchgegangen und beſonders ſein jüngſtgeſchaffenes hochpoetiſches „Nachtlied" geſungen hatte, ein ohnmachtähnlicher Anfall. Doch erholte er ſich nach einiger Zeit wiederum; er empfing den Beſuch ſeiner Freunde und konnte am 25. October ſeinem Bruder ſchreiben, daß ſeine Geſundheit ſich täglich beſſere. Drei Tage ſpäter aber wiederholte ſich nach einem Spaziergang jener Anfall mit geſteigerter Heftigkeit, und der herbeigerufene Arzt erklärte denſelben für einen Nervenſchlag. Lange Zeit blieb er des Bewußtſeins beraubt; bei allmälig erſt zurückkehrender Beſinnung klagte er über heftiges Kopfweh; völlige Geiſtesklarheit aber kehrte ihm nicht wieder. Noch glaubten die Aerzte alle Hoffnung auf Erhaltung ſeines Lebens nicht ausgeſchloſſen; eine anſcheinend eingetretene Beſſerung jedoch erwies ſich als imaginär. Der 3. November brachte eine Erneuerung des Nervenſchlags, und am Abend des 4. November war die reine Seele Felix Mendelsſohn's eingegangen in ihre himmliſche Heimat.

Unbegrenzt war die Trauer um ihn, der als Menſch wie

als Künſtler Allen theuer geweſen, die das Glück jemals in ſeine Nähe geführt. Tauſende drängten ſich um ſein ſtilles Todtenbett, um das geliebte, edle Angeſicht noch einmal zu ſehen, um ihm als letzte Gabe hienieden Blumen und Thränen darzubringen. Lorbeeren und Palmen und Blüten ohne Zahl bezeugten, was er der Stadt geweſen, in deren Mitte er gelebt und die ihn im Bewußtſein deſſen, was ſie in ihm beſeſſen, mit Stolz den Ihren genannt.

Am Nachmittag des 7. November bereitete man dem Angedenken des Künſtlers eine würdige Todtenfeier in der Paulinerkirche zu Leipzig. Die Klänge ſeines von Moſcheles inſtrumentirten Liedes ohne Worte in E-moll begleiteten ihn auf ſeinem letzten Wege. Eine unabſehbare Menſchenmenge folgte ſeinem Sarge, und ſeine Kunſtgenoſſen Hauptmann, Moſcheles, David und Gade trugen die Enden des Bahrtuches.

Noch in derſelben Nacht ward die ſterbliche Hülle des Meiſters nach Berlin geführt; dort ward ſie in der Frühe des 8. November, unter den Geſängen des Domchors und der Singacademie, in der Familiengruft auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof beſtattet. Ein einfaches weißes Marmorkreuz ſchmückt ſein epheuumranktes Grab und an der Seite der Schweſter, der er ſo bald gefolgt, ſchlummert er nun. Leipzig hat ſeinen Kunſttempel, den Gewandhausſaal mit dem Bildniß ſeines Lieblings geziert, und wohl geziemt es jener Stadt, ſein Angedenken auch äußerlich wach zu erhalten für kommende Geſchlechter. Mag denn ſein reines Bild die Zukunft durchleuchten, von dem, wie von ſelten Einem das Wort Robert Schumann's gilt: „Licht ſenden in die Tiefe des menſchlichen Herzens — des Künſtlers Beruf.“

Robert Schumann.

Wol ſelten oder nie gab es unter unſeren großen Tonmeiſtern eine poetiſchere Natur, als jenen wunderbaren Dichter in Tönen, Robert Schumann. Es mögen ihn Andere an klarer, durchſichtiger Linienführung, an plaſtiſcher Abrundung ihrer Bilder und Ideen, an dramatiſcher Geſtaltungskraft übertroffen haben — in jenem Dichten und Träumen der Seele aber, das uns in ihre tiefſten Gründe hinabtauchen läßt, in jenem Sichinſichſelbſtverſenken und Sichvoninnenbeſchauen, das uns das geheimnißvollſte Denken und Fühlen, Leben und Weben des Menſchenherzens offenbart, iſt ihm Keiner gleichgekommen.

Schumann iſt eine durchaus deutſche Natur. Aller Oberflächlichkeit fremd, von unerſchöpflicher Tiefe und Fülle des Gemüths, iſt er, trotz eines ausgebildeten Phantaſielebens, völlig unſinnlicher, idealiſtiſcher Art, ein echtes Kind ſeines Vaterlandes. Der deutſche Hang, zu ſinnen und zu grübeln über ſich und die ganze Welt, verbindet ſich in ihm mit einer anderen Eigenſchaft unſeres Volkes — jenem Humor, der zwiſchen Freud und Leid ſchwebt und unter Thränen lächelt. Recht von Herzen heiter iſt er ſelten. Ein Hauch von Düſterkeit und Melancholie liegt mehr oder weniger über der Mehrzahl ſeiner Schöpfungen

ausgebreitet und verleiht ihnen einen eigenthümlichen Zauber für gewiſſe Naturen. Es iſt überhaupt keine abſolute Schönheitswelt, die uns Schumann's Genius offenbart, ſondern vielmehr eine völlig eigenartige, durchaus ſubjective — die ſubjectivſte vielleicht, die uns je eine Künſtlerſeele erſchloſſen. Er iſt nie ein Liebling der großen Menge geweſen und wird es wol auch niemals werden; dazu war ſein Weſen zu abgeſchloſſen, ſeine Individualität eben zu individuell. Keiner fordert zwingender wie er ein liebevolles Entgegenkommen von Seiten des Hörers und Spielers, ein bereitwilliges Verſenken in die Welt, die er vor uns öffnet: man muß ſich ihm zuvor dahingegeben haben, um ihn hinnehmen zu können; — freilich auch Wenige nur vermögen es, ſo reichlich jegliche Hingebung zu lohnen. In jedem einzelnen ſeiner Werke hat Schumann ein Stück ſeines Selbſt niedergelegt, darum iſt auch ſein Schaffen untrennbar von ſeinem Sein und Leben, untrennbarer vielleicht als dasjenige irgend eines Meiſters. Werfen wir einen Blick auf ſein Leben, um dem Verſtändniß des Werdens und Schaffens dieſer tiefſinnigen Künſtlerſeele näher zu treten.

In Zwickau, der ſächſiſchen Bergſtadt, war es, wo Robert Schumann am 8. Juni 1810 das Licht der Welt erblickte. Dort beſaß ſein Vater, Auguſt Schumann, eine Buchhandlung, die er, das Kind unvermögender Eltern, ſich durch eine von früher Jugend an unermüdliche und geſegnete Thätigkeit erworben und zu einer allgemein geachteten emporgehoben hatte. Von fünf Kindern das jüngſte und bevorzugteſte der Natur, ward Robert der Liebling der Eltern, wie Aller, die ihn kannten; vor Allem aber beglückte den Vater die Hoffnung, in dieſem geliebteſten Sohne vielleicht dereinſt die eigenen Neigungen und Fähigkeiten wieder aufleben zu ſehen. Er ſelbſt hatte ſich in ſeiner Jugend viel mit ſchriftſtelleriſchen Arbeiten beſchäftigt und

ſeit dieſer Zeit eine Vorliebe für literariſche Thätigkeit beibehalten, obgleich ſeine Leiſtungen auf dieſem Gebiet nicht eben bedeutender Art waren. Die erſten Schuljahre des Knaben gingen jedoch vorüber, ohne etwas Bemerkenswerthes an ihm wahrnehmen zu laſſen — er war ein Schüler wie Andere auch — nur in muſikaliſcher Beziehung begannen ſich ſeit ſeinem ſiebenten Jahre die Spuren einer Begabung zu zeigen, die in der übrigens gänzlich unmuſikaliſchen Familie ohne ihres Gleichen war. Leider nur war der Muſikunterricht, wie überhaupt die Gelegenheit, die die Stadt in damaliger Zeit zur Ausbildung eines Talentes bot, äußerſt mangelhafter Art: nicht den erfahrenen Händen eines Künſtlers von Beruf, deren es eben keinen gab, konnte Robert übergeben werden; in der Perſon eines altfränkiſchen, pedantiſchen Herrn, des Baccalaureus Kuntzſch, Lehrer am dortigen Lyceum, ward ihm vielmehr ein Claviermeiſter zugewieſen, der, außer aller Beziehung zur muſikaliſchen Welt ſtehend, die Muſik nur als Nebenſache und Verdienſt betrachtete und dem Knaben nicht viel mehr, als eine bloſe Anleitung zur Kenntniß des Nothwendigſten im Clavierſpiel zu geben vermochte. Dennoch hat der ſpätere Meiſter Schumann bis in ſeine letzten Lebensjahre dem alten Lehrer allezeit eine dankbare Erinnerung bewahrt, vielleicht vor allem in der Erkenntniß deſſen, daß er die Veranlaſſung zur erſten Kundgebung ſeines muſikaliſchen Talentes gegeben.

Es war, als ob der Zauber der Muſik die bisher ſchlummernden Seelenkräfte des Knaben erſt geweckt und dem Leben geöffnet habe, denn auch der Dichtkunſt erſchloß ſich nun ſein jugendlicher Sinn. Nicht nur, daß er ſich mit Eifer der Lectüre zuwandte, die ihm die Buchhandlung des Vaters in reicher Auswahl darbot, er verſuchte ſich auch in eigenen Poeſien und ward der Verfaſſer kleiner „Räubercomödien," die er mit Hülfe ſeines

Vaters, ſeines Bruders und mehrerer Schulkameraden ſogar auf einer eigens dazu eingerichteten kleinen Bühne zur Aufführung brachte, und in denen der erfreute Vater die erſten, verheißungsvollen Vorzeichen einer ruhmreicheren ſchriftſtelleriſchen Laufbahn erblickte, als ſie ihm ſelbſt vergönnt geweſen war. In dem jungen Geiſte begann ſich immer mächtiger eine lebhafte Productionsluſt und Kraft zu regen: auch in der Kunſt des Componirens und Phantaſirens erprobte er ſein Glück, obſchon ohne irgend welche Kenntniß der Generalbaßlehre. Die erſten ſelbſtſchöpferiſchen Verſuche: kleine Tänze, fallen bereits zwiſchen das ſiebente und achte Lebensjahr. Auch wird erzählt, daß ihm die beſondere Gabe eigen geweſen ſei, Gefühle und charakteriſtiſche Züge in Tönen wiederzugeben; ja er ſoll das verſchiedene Weſen ſeiner Spielkameraden durch gewiſſe Figuren und Gänge auf dem Piano ſo treffend bezeichnet haben, daß dieſelben ſtaunend und lachend ihre eigenen Portraits wiedererkannten.

So ſchien es, als ob zwei Künſte, Muſik und Poeſie, ſich um den Beſitz des Knaben ſtritten, den ſie beide freigebig mit ihren Gaben geſchmückt, als ein Ereigniß eintrat, das für die künſtleriſche Richtung, wie für das ganze Leben deſſelben von entſcheidendem Einfluß werden ſollte. In Karlsbad nämlich, deſſen Gebrauch der leidende Geſundheitszuſtand des Vaters nöthig machte und dahin der Sohn ihn begleitete, geſchah es, daß Robert im Auguſt 1819 Ignaz Moſcheles, den berühmten Meiſter des Pianoforteſpiels, hörte und damit zum erſten Mal in ſeinem Leben der Erſcheinung vollendeter und allgemein bewunderter Künſtlerſchaft gegenübertrat. Was war natürlicher, als daß ſich dieſelbe fortan zum Ideal der jugendlich empfänglichen Seele geſtaltete, bei ſeinen muſikaliſchen Beſtrebungen dem Knaben voranleuchtend, ihn zur Nacheiferung begeiſternd und tauſend ſtolze Zukunftsträume und Pläne in ihm erzeugend? —

Von nun an ſollte die Tonkunſt in den Vordergrund ſeiner Intereſſen treten und die Richtung ſeiner Talente ſich derſelben immer entſchiedener zugeneigt zeigen, obgleich er, dem Wunſche der Eltern folgend, zur Erzielung einer claſſiſchen Bildung, Oſtern 1820 in die Quarta des ſtädtiſchen Gymnaſiums eintrat.

Auch ſeine freundſchaftlichen Verbindungen nahmen mehr und mehr einen muſikaliſchen Charakter an; nur noch mit ihm ähnlich geſinnten, ihm durch gleiches Streben verwandten Naturen ſuchte und unterhielt er Verkehr. So war es vor Allen ein Freund, der Sohn eines in dieſer Zeit nach Zwickau verſetzten Regimentsmuſikdirectors Piltzing, der ſeine muſikaliſchen Studien und Genüſſe im vierhändigen Spiel theilte; aber ſogar ein ganzes kleines Orcheſter wußte Robert aus den ihm verfügbaren Kräften ſeines Bekanntenkreiſes zu organiſiren und die Uebungen deſſelben mit Geſchick zu leiten; ja er componirte zwiſchen ſeinem 12. und 13. Lebensjahr den 150. Pſalm für Chor mit Inſtrumentalbegleitung und brachte denſelben mit Hülfe ſeiner Kameraden auch wirklich zur Aufführung.

Inzwiſchen gelangten die muſikaliſchen Talente des Knaben auch außerhalb des Hauſes zur Geltung. Mehrere ſeinen Eltern befreundete Familien, wie die regelmäßig im Gymnaſium veranſtalteten Abendunterhaltungen, gaben ihm häufige Gelegenheit zur Ausübung ſeiner Künſte, und ließ er ſich hier ſowol als Soloſpieler, wie auch als Accompagnateur und Declamator hören. Mochten nun dieſe Debüts des Schülers nicht nach Sinn und Geſchmack des Clavierlehrers ſein, oder dieſer vielleicht auch das Ueberlegenſein deſſelben drückend empfinden, kurz er weigerte ſich, den Unterricht länger fortzuſetzen und erklärte den Knaben für fähig, ſich fortan ſelbſt weiter zu bilden. — Und ſo blieb denn Robert in der That ſich und ſeinem Genius überlaſſen, welcher letztere immer mächtiger die

jungen Flügel regte und in der Seele des Vaters, der des Sohnes muſikaliſches Treiben ſchon längſt und namentlich durch Einführung der beſten und neueſten muſikaliſchen Literatur unterſtützt hatte, den Gedanken lebendig werden ließ, ihn ganz einer Kunſt zu widmen, zu deren Jünger die Natur ſelbſt ihn berufen zu haben ſchien. Er trat zu dieſem Zweck mit Carl Maria von Weber in Dresden in Verbindung, deſſen muſikaliſcher Leitung er den geliebten Sohn anzuvertrauen gedachte, doch zerſchlug ſich die Sache wieder, und Robert blieb eben nach wie vor in muſikaliſcher Beziehung ſein eigener Meiſter. Das Autodidaktiſche dieſer ſeiner Studien ſollte ihm erſt ſpäter empfindlich fühlbar werden, als er, nach Abſolvirung des Gymnaſiums, zu Oſtern 1828, die Univerſität zu Leipzig bezog und dort den Unterricht des bekannten Claviermeiſters Friedrich Wieck genoß, durch den er zuerſt eine wahrhaft rationelle und künſtleriſche Durchbildung erzielende Methode des Clavierſpiels kennen lernte.

Noch bevor er aber ſeine Vaterſtadt verließ, war der erſte große Schmerz an das junge Herz herangetreten und hatte es zum erſten Mal an die Conflicte dieſes Lebens gemahnt: der geliebte Vater war ihm (1826) durch den Tod entriſſen worden; ſeine Mutter aber, eine gute, nur etwas ſchwärmeriſch überſpannte Frau, die trotz aller zärtlichen Liebe für den Sohn doch jeglichen Verſtändniſſes für ſeine tiefere Künſtlernatur entbehrte, ſtellte im Verein mit dem Vormund die ſehr beſtimmte Forderung an ihn, ein Brodſtudium zu wählen und ſeine Lieblingskunſt fernerhin lediglich als dilettantiſche Unterhaltung zu betreiben. Und Robert fügte ſich, obwol mit ſchwerem Herzen, der Mutter Wunſch, dem er den eigenen theuerſten zum Opfer brachte, und entſchied ſich für das Studium der Rechtswiſſenſchaft. Bevor er daſſelbe jedoch aufnahm, führte ihn, nach glänzend beſtandenem Abiturientenexamen, ein erſter größerer Ausflug in Begleitung

eines Freundes, Roſen, in die Welt hinaus. In Bayreuth wurden Jean Paul'ſche Erinnerungen aufgeſucht; auch in Nürnberg und Augsburg ward geraſtet und in München die erwünſchte Bekanntſchaft des eben epochemachenden Dichters Heinrich Heine gemacht. Dann trennten ſich die Freunde. Der Eine wanderte weiter nach Heidelberg, den Andern führte ſein Weg nordwärts, einem unwillkommenen Beruf entgegen.

Ob es Schumann mit der Aufnahme deſſelben jemals rechter Ernſt geweſen, wir wiſſen es nicht — genug, es ſchien, als wolle ſich der Genius in ihm rächen für das dem guten Herzen abgerungene Verſprechen, als bäume er ſich auf gegen das Emporkommen einer andern als künſtleriſchen Macht. Und der achtzehnjährige Jüngling war nicht ſtark genug, den Kampf gegen alle ſeine Neigungen lange mit Glück zu kämpfen; er war auch zu lange der verzogene Liebling des Hauſes geweſen, um ſich leicht in den harten Gedanken zu ergeben, dieſem liebſten und höchſten der Wünſche ſeines Herzens für immer entſagen zu müſſen. Vielleicht reflectirte er auch über das Alles nicht viel; er folgte eben ſeinem Impuls, nach Künſtlerart ſich der Sorgen entäußernd, im Augenblick lebend und der Zukunft das Weitere getroſt anheimſtellend. Mochte er ſich nun das ſtudentiſche Leben in ſeinen Träumen idealer ausgemalt haben, als er es in Wahrheit fand? — durch die uns aus jener Zeit von ihm erhaltenen Briefe wenigſtens geht mehr als ein Ausſpruch der Enttäuſchung. Die Juriſterei dünkte ihm „eiskalt und trocken," und immer entſchiedener trat ſeine Abneigung gegen dieſelbe hervor; das politiſche Treiben der Burſchenſchafter widerte ihn an: er zog ſich in ſich ſelbſt zurück, mehr mit den Geiſtern ſeiner Träume, als mit Menſchen verkehrend und ſeinen Umgang nur auf wenige alte Freunde beſchränkend, die er in Leipzig wiedergefunden hatte. Das heitere, neckiſche Weſen, das ſeine Kindheit gekennzeichnet

hatte, war ohnehin längſt jener träumeriſchen, melancholiſchen Weiſe gewichen, die ihm ſein ganzes ſpäteres Leben hindurch treu geblieben iſt. Er zeigte ſich ſinnend und ſchweigſam, verſchloſſen und nach Innen gekehrt, ſelbſt zumeiſt ſeinen Freunden gegenüber. Was man gemeinhin liebenswürdig nennt, das war er nicht. Reizbaren, empfindlichen Naturells, wies er alle Eindrücke von ſich, die das Gleichgewicht ſeines Innern zu beunruhigen drohten, und nur dem Einfluß ihm convenirender Elemente verhielt er ſich zugänglich. Die Geſelligkeit fand ihn meiſt einſilbig, zerſtreut, theilnahmlos. So reich und herrlich es um ſein Innenleben beſtellt war, er zeigte der Welt eine ſtumme paſſive Außenſeite, ſich frühzeitig daran gewöhnend, die Tiefe und Fülle ſeines Gemüths mehr in Tönen als in Worten auszuſprechen. Erſt der ſich ihm darbietende muſikaliſche Verkehr veranlaßte ein allmäliges Hervortreten aus ſeiner Abgeſchiedenheit, und zwar war es das Haus einer ihm von früher her bekannten kunſtſinnigen Frau, der Gattin des berühmten Mediciner Carus, vornehmlich, das ſich ihm gaſtlich öffnete und ihm die willkommene Gelegenheit der Bekanntſchaft mit verſchiedenen intereſſanten Perſönlichkeiten vermittelte, unter denen Marſchner's und Friedrich Wieck's Namen zu nennen ſind. Als Zeugniß der bedeutenden Lehrkraft des Letzteren trat ſeine Tochter Clara, ein neunjähriges Mädchen, auf, deren ſchon damals erlangte Virtuoſität Schumann's Aufmerkſamkeit und den Wunſch erregte, einer gleichen Ausbildung theilhaftig zu werden. Er wandte ſich daher mit der Bitte an Wieck, ihn unter ſeine Schüler aufzunehmen, und hatte die Genugthuung, dieſelbe, wie ſchon erwähnt, erfüllt zu ſehen.

Es konnte nicht fehlen, daß der Unterricht eines ſolchen Lehrers bei ſolch einem Schüler von den beſten Erfolgen begleitet war und daß Robert durch ihn das empfing, was ſeiner

Technik an künſtleriſcher Durchbildung mangelte. Nur für den theoretiſchen Theil der Muſik vermochte der Meiſter ihm keinerlei Intereſſe abzugewinnen; er blieb bei der Anſicht, daß derſelbe ein ſehr trockenes, langweiliges Ding, und bei einigem muſikaliſchen Inſtinkt völlig entbehrlicher Natur ſei. Erſt ſpäter, als es ihm mit ſeinen Compoſitionsverſuchen mehr Ernſt ward, ſollte er zur Erkenntniß der Unrichtigkeit dieſer Anſicht und der Unentbehrlichkeit der Compoſitionslehre gelangen.]

Indeſſen fehlte es auch jetzt nicht an erneuten Anläufen zum Produciren. Hatte er es in Zwickau bereits zu Opern- und Ouvertürenanfängen gebracht, ſo entſtanden nun mehrere Geſang- und Clavierſtücke, auch ein Quartett für Pianoforte und Streichinſtrumente. Daneben widmete er beſonders Franz Schubert's Compoſitionen, ſammt denen Beethoven's und Bach's, ein eifriges Studium. Er hatte ſich zum Zweck eines möglichſt vollſtändigen Genuſſes derſelben, ſowol als anderer hervorragender Werke einen muſikaliſchen Freundeskreis gebildet, der ein vollſtimmiges Streichquartett und mehrere Clavierſpieler enthielt und ſomit hinreichende Gelegenheit zur Bekanntſchaft mit den vorhandenen Schätzen gewährte. Das ganze muſikaliſche Leben Leipzigs begünſtigte ſeine Neigung auf das Lebhafteſte, und vor allem waren die berühmten Gewandhausconcerte für ihn eine Quelle der reinſten Freuden. Nur die Jurisprudenz blieb vernachläſſigt; dagegen übte die Philoſophie größere Anziehungskraft auf den jungen Künſtlergeiſt, die ſich theils in eigenen Studien, theils in fleißigem Beſuch der betreffenden Collegien äußerte. Nebenher beſchäftigte ihn die eifrige Lectüre der neueren poetiſchen Literatur. Byron, Goethe, Heine, die Romantiker — Tieck und E. T. A. Hoffmann voran — waren ſeine Lieblinge. Vor Allen fühlte er ſich von Jean Paul angezogen; er brachte ihn, ſeinen eigenen Worten zufolge, „oft dem Wahnſinn nahe.“

Die zart empfindende, wenn auch überschwängliche, durchaus unplastische Art des vergötterten Dichters mochte ein musikalisches Echo in ihm wecken; denn wie er später bei Veröffentlichung seiner „Papillons“ seine Freundin, Frau Voigt, auf die „Flegeljahre“ als den Schlüssel zum eigentlichsten Verständniß dieser seiner Phantasiegestalten hinweist, so verräth auch seine schriftliche Ausdrucksweise deutlich genug die Jean Paul'sche Einwirkung. So lesen wir in einem Brief vom Jahre 1828: „Ach, eine Welt *ohne* Menschen, was wäre sie? ein unendlicher Friedhof, ein Todtenschlaf ohne Träume, eine Natur ohne Blumen und ohne Frühling, ein todter Guckkasten ohne Figuren — und doch! — diese Welt mit Menschen, was ist sie? ein ungeheuerer Gottesacker eingesunkener Träume, ein Garten mit Cypressen und Thränenweiden, ein stummer Guckkasten mit weinenden Figuren!“ —

Mittlerweile ging die Zeit dahin, die Schumann für seinen Aufenthalt in Leipzig bestimmt hatte, und das Frühjahr des Jahres 1829 führte ihn zur Fortsetzung seiner Studien nach Heidelberg. Die Reise dahin ward von ihm in Gesellschaft des Schriftstellers Wilibald Alexis zurückgelegt und noch ein wenig rheinwärts ausgedehnt; an seinem Ziele angelangt, traf er wiederum mit Freund Rosen zusammen. Noch ein zweiter früherer Studiengenosse und Verwandter Robert's fand sich hinzu, und nun begann für die drei Freunde ein köstliches Leben. Fast täglich wurden Ausflüge zu Wagen in die nähere und entferntere herrliche Umgebung gemacht, und es wird erzählt, daß Schumann bei solchen Gelegenheiten nie versäumt habe, seine Fingerübungen auf einer ihn stets begleitenden sogenannten stummen Claviatur anzustellen, dieselbe, über deren Unzulänglichkeit als Bildungsmittel er sich später in seinen „musikalischen Haus- und Lebensregeln“ ausgesprochen hat.

So waren es Natur und Kunſt, deren Cultus der junge Student der Rechte ſein Leben widmete; die Wiſſenſchaft blieb nach wie vor ausgeſchloſſen von ſeinen Intereſſen. Auch eine Reiſe nach Oberitalien, die er zu Schluß des Sommerhalbjahrs unternahm, trug nicht zur Verlebendigung derſelben bei. — Seine Briefe berichten von muſikaliſchen Eindrücken. Die italieniſche Sprache iſt ihm „eine ewige Muſik", einem „lang ausgehaltenen A-moll-Accord" vergleichbar. Was er ſchaut und erlebt wird ihm eben unwillkürlich zu Muſik und Poeſie. Vergeblich weiſt ihn das Vorbild ſeines Heidelberger Lehrers Thibaut darauf hin, daß man zugleich ein berühmter Rechtsgelehrter und ein ernſthafter Muſiker ſein könne. „Der Weg zur Wiſſenſchaft", ſchreibt er an Wieck, „geht über Alpen und über recht eiſige; der Weg zur Kunſt hat ſeine Berge, aber es ſind indiſche, voller Blumen, Hoffnungen und Träume"; ja er erklärt gerade heraus, daß er den ihm vorgezeichneten Beruf „nicht zu lieben, kaum zu achten" vermöge. Dennoch zögerte er, ſich von demſelben vollſtändig loszuſagen; er erachtete ſich, des der Mutter gegebenen Verſprechens halber, noch immer für gebunden. Der darauffolgende Winter aber war ausſchließlicher denn je der Muſik geweiht. Schon der Tagesanbruch fand ihn meiſt am Flügel, ſo daß er oft mit Recht ſagen durfte, er habe am Morgen ſieben Stunden geſpielt. Sein Ruf als Clavierſpieler verbreitete ſich demgemäß mehr und mehr, und die Geſellſchaft bemühte ſich, ſein Talent ihren Kreiſen zugänglich zu machen. Häufig folgte er auch in der That ihren Aufforderungen und ließ ſich ſogar beſtimmen, in dem Concert eines Muſikvereins öffentlich aufzutreten. Der rauſchende Beifall, den er bei dieſer Gelegenheit erntete, blieb jedoch der einzige Lorbeer, der ihm als Virtuos beſtimmt war, und der ſo verheißungsvolle Beginn ſeiner Pianiſtenlaufbahn bildete zugleich den Abſchluß derſelben.

Bald darauf ward er des geſellſchaftlichen Treibens wieder müde, ſein altes Einſiedlerleben begann von neuem, und immer tiefer verſenkte er ſich in ſeine künſtleriſchen Studien. Da rief ihn Oſtern 1830 ein muſikaliſches Ereigniß nach Frankfurt. Paganini, der wunderbarſte, unnachahmlichſte Meiſter der Violinſpiels, den die Welt je geſehen, kam dahin — und Schumann hörte ihn. Wol ſcheint es, daß der gewaltige Eindruck, den er daſelbſt empfing, den letzten entſcheidenden Anſtoß gegeben zu dem bald darauf lautwerdenden Entſchluſſe Robert's ſich gänzlich dem Virtuoſenberuf zu widmen. Er wendete ſich deshalb brieflich an ſeine Mutter und legte ihr die dringende Bitte an's Herz, ſeinen Wünſchen nicht länger entgegen zu treten und auf die Stimme des Genius in ihm achten zu wollen, die ihn ernſt und zuverſichtlich auf den Weg zur Kunſt weiſe. Er forderte ſie ſchließlich auf, ſich an Wieck in Leipzig zu wenden und von ſeinem Ausſpruch die Entſcheidung abhängen zu laſſen.

Und es kam, wie er gewünſcht und geträumt: des Meiſters Spruch lautete günſtig; er ſtellte der Begabung ſeines ehemaligen Schülers das beſte Prognoſtikon und erklärte ſich gleichzeitig zur Uebernahme der Ausbildung deſſelben bereit. Die Mutter aber widerſtrebte nicht länger den Wünſchen ihres Lieblings. Sie ließ es, wenn auch mit bangem Herzen, geſchehen, daß er Heidelberg und der Jurisprudenz nunmehr den Rücken kehrte und in Leipzig, im Hauſe ſeines muſikaliſchen Lehrmeiſters, ein neues Leben begann, das ihm die Erfüllung ſeiner Träume und Ideale bringen ſollte.

Nicht in der Weiſe aber, wie Mutter und Sohn es erwartet, war ſeinen Wünſchen die Verwirklichung beſchieden. Um ſich, wie wir hörten, der Virtuoſenlaufbahn zu widmen, hatte Robert ſich der Führung Friedrich Wieck's übergeben; doch war ſein jugendlich-feuriger, ſelbſtſtändiger Geiſt ſeinem techniſchen Können

zu weit vorausgeeilt, als daß ihm die langſamen, ſtetigen Fortſchritte, die ſich unter der Leitung des Lehrers erkennen ließen, genügt hätten. In dem Glauben, ein Mittel zur ſchnelleren Erreichung der nöthigen mechaniſchen Fertigkeit gefunden zu haben, ſtellte er vielmehr im Geheimen allerhand Experimente an, deren Ende ſich jedoch als ein ſo unglückliches ergab, daß er nicht nur den Gebrauch ſeines Mittelfingers, ſondern in Folge deſſen auch der ganzen rechten Hand für das Clavierſpiel verlor. Hiermit war ſeiner Laufbahn als Virtuos nun für immer ein Ziel geſetzt, und ernſter denn je ſah Schumann ſich auf den theoretiſchen Theil ſeiner Kunſt hingewieſen, wollte er den ihm einzig übrigbleibenden Weg, den des Componiſten, betreten. Unterſtützt von dem Muſikdirector Heinrich Dorn, begann er auch alsbald die betreffenden Studien, als deren Reſultat im Jahre 1832 verſchiedene Pianofortecompoſitionen zur Oeffentlichkeit gelangten.

Unter dieſen ſeinen Erſtlingswerken ſchon zeigt ſich op. 2, die „Papillons", als ein echtes Kind der Schumann'ſchen Muſe. Es ſind kurze, in buntem Wechſel aneinandergereihte Tonſätze, graziös-phantaſtiſcher Art, in denen ſich dem Tieferblickenden mehr enthüllt, als ſie dem Flüchtiggenießenden darbieten zu wollen ſcheinen. Schon hier — wie in den Abegg-Variationen op. 1, die er über den Namen eines ſchönen Mädchens ſchrieb, das auf einem Mannheimer Balle ſein Intereſſe erweckte — gewahren wir die dem Meiſter eigene Weiſe, in ſeinem Schaffen einen ſymboliſchen Ausdruck zu finden für irgend ein poetiſches oder wirkliches Erlebniß, das ihn eben erfüllt. Aus der alten abſolut-muſikaliſchen Sphäre tritt er in eine poetiſch-muſikaliſche — eine Richtung, die für die geſammte romantiſche Schule charakteriſtiſch iſt. Er zieht die äußeren anregenden Objecte mit hinein in ſeine künſtleriſche Darſtellung und regt ſo nicht allein den empfindenden, ſondern auch den denkenden Menſchen an; wie Liſzt

ihn ſelbſt ja als „den Tonſetzer dieſer Epoche bezeichnet, der am meiſten Muſik denkt.“ Die Kunſt in Tönen zu charakteriſiren und individualiſiren war ihm von je ſo geläufig, daß er ſie wie erwähnt ſchon von Kindheit auf übte, und mit Vorliebe pflegte er denn namentlich in ſeinen Pianoforte-compoſitionen die muſikaliſche Portrait- und Genremalerei, in der er eine ganz unvergleichliche Virtuoſität an den Weg legt. — Es ſei hier nur beiſpielsweiſe an die Portraitſkizze Chopin's im Carneval, an die Mendelsſohn's Züge tragende „Erinnerung“ im Jugendalbum, an „Vogel als Prophet“ in den Waldſcenen, an „Verſteckens“ oder „Geſpenſtermärchen“ in den vierhändigen Clavierſtücken erinnert. — Dabei tummelt ſich ſein feiner Humor in voller Freiheit. Schumann gefällt ſich in einer myſtiſchen Symbolik, er giebt uns gerne Räthſel auf. Zuweilen deutet er durch eine kurze Ueberſchrift, einen Vers oder dergl. die poetiſche Grundlage an, ſich hiermit praktiſch den Anhängern der ſogenannten Programmmuſik anſchließend; zu andern Malen überläßt er es uns ſelber, dem rothen Faden auf die Spur zu kommen, der das Geheimniß lichtet. Je weiter wir dem Lebens- und Schaffensgange des Meiſters folgen, deſto unabweislicher drängt ſich uns die Erkenntniß auf, daß das Einzelwerk bei ihm weniger aus dem Bedürfniß entſprang, den Gegenſtand ſelbſt zu formen und zu ſchildern, als um der Gelegenheit willen, die es ihm bietet, den ihm innewohnenden Gefühlen und Gedanken durch den behandelten Stoff Ausdruck zu verleihen. Und ſo ſcheint es, als ſei der Schlüſſel zum Verſtändniß der Werke Schumann's darin zu finden, daß wir in ihnen mehr das Subject als das Object, mehr den Schöpfer und Urheber als das Geſchaffene ſuchen, wenn, wie dies zuweilen geſchieht, ſich die Schönheit des letzteren unſerm Blick entziehen will und das Eindringen in ſeine Tiefen uns erſchwert erſcheint.

Aber auch in ſeiner literariſchen Thätigkeit findet der ſubjective Charakter des Meiſters ſeinen Ausdruck. Der originelle ſchriftſtelleriſche Erſtlingsverſuch, mit dem er, durch Chopin's Erſcheinen in der muſikaliſchen Welt veranlaßt, in der Allgemeinen Muſikzeitung 1831 debütirte, iſt ein ebenſo lebendiges Zeugniß dafür, als ſeine mehrjährige Wirkſamkeit an der „Neuen Zeitſchrift für Muſik," deren Begründer und Herausgeber er ward. Im Jahre 1834 nämlich begann er, von einigen Freunden, Wieck, Knorr und Schuncke, unterſtützt, jenes Unternehmen, dem er längere Jahre hindurch ſeine beſten Kräfte weihte, und deſſen Wichtigkeit in den Tagen muſikaliſcher Lauheit und Verkommenheit nicht hoch genug anzuſchlagen iſt. Es galt, wie Schumann ſelber ſagt, kein geringeres Ziel, als „die Poeſie der Kunſt wieder zu Ehren zu bringen," „die Erhebung deutſchen Sinnes durch deutſche Kunſt;" und der Weg, auf dem dies erreicht werden ſollte, war: „anerkennungsvolles Hinweiſen auf die älteren großen Meiſterwerke, offener Kampf gegen die gehaltloſen, unkünſtleriſchen Erzeugniſſe der Neuzeit und Aufmunterung junger ſtrebſamer Talente."

Wol nimmer vor Schumann's literariſchem Auftreten iſt die Aufgabe der Kritik ſo hoch und ſo tief, ſo ernſt und ſo edel gefaßt und begriffen worden, als von ihm, der dieſelbe alſo bezeichnet: „Thörichten, Eingebildeten ſchlägt ſie die Waffen aus der Hand; Willige ſchont, bildet ſie; Muthigen tritt ſie rüſtig freundlich gegenüber; vor Starken ſenkt ſie die Degenſpitze und ſalutirt." Oder: „Wir geſtehen, daß wir die für die höchſte Kritik halten, die durch ſich ſelbſt einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt." In der That dürften ſich wenig kritiſche Arbeiten finden, welche ſolcher Forderung gleichermaßen gerecht zu werden vermöchten als die ſeinen, die ſich durch die Fülle geiſtreicher Einfälle, die Anmuth der Form, die Ge-

wandtheit in Bild und Rede als kaum minder werthvolle Kunſtwerke darſtellen, als er ſie uns in Tönen gab. Recht im Gegenſatz zur trocken anatomiſchen Weiſe der früheren handwerksmäßigen Kritik, welche nur das Techniſche des Tonweſens in's Auge faßt, erſcheint Schumann als Hauptvertreter der bereits durch E. T. A. Hoffmann angebahnten phantaſtiſch-poetiſchen Richtung, die den Werth einer Compoſition zunächſt nach ihrem dichteriſchen Gehalt, erſt in zweiter Linie nach der Schulrichtigkeit ihrer Form bemißt. Dabei ſetzt uns der weitausſehende objective Blick des im übrigen ſo ſubjectiven Künſtlers billig in Staunen. Selbſt für das der eignen Art fremdeſt Gegenüberſtehende fehlt ihm nicht die liebevolle Erkenntniß — wie beiſpielsweiſe ſeine berühmte Beurtheilung der Berlioz'ſchen Episode de la vie d'un artiste beweiſt, — und gar ſelten nur — Meyerbeer und ſeinen Hugenotten oder den Italienern gegenüber — kommt ihm die gewohnte und allenthalben ſo wohlthuend geübte Gerechtigkeit abhanden. Gewiß iſt, daß Schumannn das große Verdienſt gebührt, die Literatur der Muſik angenähert zu haben, indem er die muſikaliſche Kritik zu einem literariſchen Gegenſtand umſchuf; auch durfte die „Neue Zeitſchrift für Muſik" ſich alsbald rühmen, als ein die Kunſtintereſſen jener Zeit weſentlich beeinfluſſendes Organ, den Ruf einer Anzahl berühmter Namen theils begründet, theils befeſtigt zu haben. Nennen wir unter den letzteren nur Namen, wie Franz Schubert, Mendelsſohn, Hiller, Chopin, Franz, Gade, Henſelt, Heller, Berlioz ꝛc., und gedenken wir, wie er dabei auch für ein beſſeres Verſtändniß unſerer größten Tonheroen, Bach und Beethoven, unabläſſig wirkte, ſo genügt dies, um die Bedeutung der ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit Schumann's zu erkennen. Seine eigene tonſchöpferiſche Wirkſamkeit blieb übrigens innerhalb der Zeitſchrift gänzlich außer Betracht. Nur

als Rückhalt gegenüber den Verlegern, die, ſeinen Klagen zufolge, „nichts von ihm wiſſen wollten“, erwies ſie ſich ihm ſelber nutzbringend. „Sie können glauben“, ſchreibt er an Dorn, „daß, fürchteten die Verleger nicht den Redacteur, auch von mir die Welt nichts erfahren würde, vielleicht zum Beſten der Welt.“ Schmerzlich genug entbehrte er die Aufmunterung, ohne die, wie er ſelbſt ſagt „keine Kunſt gedeiht,“ ob er ſelber ſich auch nie genug that und ſich bewußt war, als Componiſt „einen vielleicht von allen Andern verſchiedenen Weg zu gehen.“ Sein Streben aber blieb immer daſſelbe hohe, reine, unbeſtechliche, ſeine Thätigkeit immer die gleiche hingebende, treu beharrende, dem Ideal zugewandte.

Solchergeſtalt als producirender Künſtler und wiſſenſchaftlich gebildeter Kritiker eine zwiefache Wirkſamkeit auf die Kunſt ſeiner Zeit ausübend, bethätigte Schumann die ihm innewohnende, ſeltene und außerordentliche Arbeitskraft. Nicht nur, daß nach dem ſchon im Jahre 1835 erfolgten Tode ſeines Freundes und Mitredacteurs Ludwig Schuncke und dem wol damit in Verbindung ſtehenden Rücktritt Wieck's und Knorr's von der Redaction, er als alleiniger Herausgeber und Träger der Zeitſchrift übrig blieb: er wußte auch, trotz all' dieſes Gebundenſeins, noch Muße für ſein freies muſikaliſches Schaffen zu gewinnen. Und während ihn peinliche Berufsgeſchäfte umdrängten, während ſein Herz durch den Tod der geliebten Mutter eine ſchmerzliche Wunde empfing, erhob ſein Genius die Flügel zu den lichten Höhen der Kunſt und fand Befreiung von allem irdiſchen Leid, indem er demſelben in einer neuen Schöpfung Ausdruck gab. So berühren ſich in Schumann der Schriftſteller und Muſiker in einer Weiſe, die vor ihm beiſpiellos geweſen ſein dürfte; nur nach ihm ſehen wir verſchiedene Geiſter — die Beſten der Neueren unter ihnen — jene Bahn betreten. Ver-

folgen können Viele ſeinen Weg, in Wahrheit nachzufolgen aber vermag ihm nur eine Poetennatur.

Es war die glückliche Vereinigung ſeiner dichteriſchen und muſikaliſchen Gaben, die Schumann ſchon im Knabenalter als geſegneten Liebling der Muſen erſcheinen ließ, und in der That, auch in ſeinem ſpäteren Leben begegnen wir allüberall dem Dichter, wo wir oft nur dem Muſiker zu begegnen meinen. Beide verknüpfen ſich in ihm zu ſo engem Bündniß, daß wir oft kaum wiſſen, ob dem Einen oder dem Andern die Palme gebühre, ob der dichteriſche oder der rein muſikaliſche Gehalt der bedeutſamere ſei. Namentlich in ſeiner erſten Schaffensperiode — etwa bis zur B-dur-Symphonie op. 38 — überwiegt die poetiſche Intention; die Fülle und Tiefe der Ideen ſtrebt über die alten Formen hinaus zu neuer Geſtaltung. Ganz und gar in die Wundertiefen des romantiſchen Inhalts verſenkt, die zu ergründen er vor andern berufen war, verliert der Meiſter ſelber zuweilen die Gewalt, die Geſtalten, die er emporrief, in feſt umriſſene Formen zu bannen, in klar erkennbare Gruppen zu ſondern; ſodaß, inmitten der Fülle der Erſcheinungen, wir nicht allſogleich ihrer vollen Schönheit und Eigenthümlichkeit froh zu werden vermögen. Ausſchließlicher als ſeine Vorgänger Weber, Schubert und Mendelsſohn, die Vermittler zwiſchen Claſſicität und Romantik, ſteht Schumann, deſſen geſammtes Denken und Empfinden ſchon von Jugend an durch die Welt der Romantik gefangen genommen worden, auf dem Boden der jüngeren Richtung. Mochte er immerhin in ſeinen ſpäteren umfangreichen Inſtrumentalgebilden zu den claſſiſchen, den von Beethoven erweiterten Formen zurückgreifen: der in ihnen niedergelegte Gefühlsinhalt bleibt doch, trotz der veränderten Ausdrucksweiſe, der gleiche romantiſche, und ſelbſt innerhalb bereits völlig ausgeſtalteter Kunſtgattungen gelingt es ihm, indem er ſie mit

Geiſt von ſeinem Geiſt erfüllt, Originelles, Hochbedeutendes zu geben.

Durchaus romantiſcher Natur iſt nun auch die Idee der „Davidsbündlerſchaft“, die ſich nicht nur, nach Schumann's Worten „wie ein' rother Faden durch die Zeitſchrift hinzieht, „Wahrheit und Dichtung“ in humoriſtiſcher Weiſe verbindend“, ſondern auch mehrfach in ſeine Compoſitionen — „die Davidsbündlertänze“, den „Carneval“ — hereinklingt. Wir haben uns unter derſelben einen Bund zu denken, der „nur im Kopf ſeines Stifters exiſtirte“ und deſſen verſchiedene Charaktere: Floreſtan, Euſebius, Raro, Serpentinus ꝛc., ihm, als Spiegelbilder einzelner Perſönlichkeiten des damaligen Leipziger Muſikkreiſes, dazu dienten, verſchiedene Richtungen der Kunſtanſchauung und eine reiche Mannigfaltigkeit der Stimmungen zur Ausſprache zu bringen. Ziel und Aufgabe des phantaſtiſchen Bundes war die Bekämpfung des muſikaliſchen Philiſterthums; daher David, der alte Sängerheld und ſiegreiche Philiſterfeind, zum Schutzpatron deſſelben auserkoren ward. Schumann ſelbſt liebte es, ſich hinter den Pſeudonymen Floreſtan und Euſebius zu verbergen, in denen er ſeine Doppelnatur (und zwar in Floreſtan die energiſche, leidenſchaftliche, in Euſebius dagegen die milde, träumeriſche Seite ſeines Gemüths) perſonificirte. Sie figuriren auch als Autoren auf dem Titel der wunderbaren Clavierſonate in Fis-moll, op. 11, die Liszt als das bedeutendſte Werk dieſer Gattung ſeit Beethoven bezeichnet hat. Des Künſtlers ganze Eigenthümlichkeit zeigt ſich bereits in ihr enthüllt. Schwärmeriſch-melancholiſch, leidenſchaftlich, humoriſtiſch, grübleriſch und doch thatkräftig, energiſch zugleich, zieht ſie uns in ihre Zauberkreiſe, ſammt den Phantaſieſtücken (op. 12), den ſymphoniſchen Etüden (op. 13), dem „Concert ohne Orcheſter“ (op. 14), den „Kinderſcenen“ (op. 15), der „Kreisleriana“ (op. 16), der Liszt

gewidmeten Phantaſie (op. 17), der Humoreske (op. 20), der G-moll-Sonate (op. 22) und dem „Faſchingsſchwank“ (op. 26) zu den genialſten Clavierdichtungen zählend, die wir überhaupt beſitzen. Sie iſt Clara Wieck gewidmet, ſeiner Freundin und Kunſtgenoſſin, die ſchon im Kindesalter in ihm das lebhafteſte Intereſſe erweckt. Die freundſchaftlich-künſtleriſche Theilnahme aber, die er allezeit während eines jahrelangen nahen Verkehrs für ſie empfunden und die ſich ſtets in begeiſterter Anerkennung ihres Genius geäußert, ſollte ſich in eine tiefe, feurige Herzensneigung wandeln, als das Mädchen zur Jungfrau erblüht war. Sein poetiſches Ideal fand er in ihr verkörpert, der ſich ſchon von ihrem erſten Auftreten an Aller Herzen zuwandten.

Eine reiche Fülle herrlichſter Tondichtungen entlockte die Macht der Liebe der Künſtlerbruſt: „das Concert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat ſie beinahe allein veranlaßt,“ ſchreibt er an einen Freund; aber es waren nicht zarte Blüten, von Glück und Sonnenſchein gezeitigt — unter bitterem, ſchmerzlichen Kampf vielmehr, unter Kummer und Herzeleid waren ſie geboren. Friedrich Wieck verweigerte nämlich ſeine Einwilligung zur Verbindung Schumann's mit ſeiner Tochter, und erſt nach jahrelangem Hoffen, Harren und Entbehren ſollten die Beiden an das Ziel ihrer Wünſche gelangen. Ein Plan, den Robert in der Hoffnung eines ſchnelleren Erreichens deſſelben entworfen hatte, mißglückte leider, indem der Gedanke einer Ueberſiedelung ſeiner ſelbſt ſowol als ſeiner Zeitſchrift nach Wien ſich als unſtatthaft erwies, obgleich er denſelben durch einen mehr als halbjährigen Aufenthalt daſelbſt (vom October 1838—April 39) genugſam vorbereitet geglaubt hatte. Dagegen fand ein anderer Wunſch des Meiſters eine um ſo bereitwilligere Erfüllung: die Univerſität Jena er-

theilte ihm im Februar 1840, ſeiner theoretiſchen wie praktiſchen Verdienſte um die Muſik willen, die philoſophiſche Doctorwürde.

Am 12. September deſſelben Jahres endlich durften Robert Schumann und Clara Wieck am Altar der kleinen anſpruchsloſen Kirche zu Schönefeld bei Leipzig ihre Hände ineinanderlegen zum Bunde für's Leben. Es war ein ſtilles häusliches Glück, das er ſich gründete, ein ganz ſeinem Beruf geweihtes, nur von zeitweiligen Kunſt- und Erholungsreiſen unterbrochenes Leben, noch beſchaulicher und zurückgezogener, als dasjenige, dem Schumann ſich vordem hingegeben hatte. Aber dies ſtille friedliche Glück ſchien eine fruchtbare Atmoſphäre für des Meiſters Schaffen, und unzählige duftende Blüten und Knospen rief der Sonnenſchein der Liebe aus den tiefen Gründen ſeiner Seele an's Licht. Man hat dies Jahr des Glücks ſein „Liederjahr" genannt und mit Recht: es waren ja eben nur Liedertöne, die dem vollen Herzen entſprangen, das ſein Glück in die Welt hinausſang. Wer aber kennte ſie nicht, jene Schätze, die der Sänger uns in ihnen geſchenkt, und die erklingen und die Herzen erheben werden, ſo lange es deutſche Zungen und deutſche Herzen giebt? Er hat es verſtanden, mit feinem, dichteriſchen Sinn die köſtlichſten Perlen zu Tage zu fördern, die unſere junge Lyrik hervorgebracht. Heine und Chamiſſo, Eichendorff und Rückert, Geibel und Lenau und wie ſie alle heißen, haben ihm die Gaben ihrer Muſe dargeboten, und er hat ihnen ſeinen lebendigen Odem eingehaucht und mit der muſikaliſchen Wiedergeburt ein unſterbliches Leben verliehen. Gedenken wir nur der Rückert'ſchen „Widmung" (op. 25), des „Nußbaums", der „Mondnacht", der „Frühlingsnacht", wie des ganzen Eichendorff'ſchen Liederkreiſes (op. 39), und der berühmt gewordenen Cyclen: „Frauenliebe und -Leben" (op. 42) und „Dichterliebe" (op. 48), oder der ſpäteren Geſänge „Meine Roſe" (op. 90),

„Dein Angeſicht“ (op. 127) ꝛc., ſo bezeichnen wir damit das Herrlichſte, was wir in dieſer Art überhaupt unſer Eigenthum nennen.

Schumann ſelbſt ſagt einmal: „Ich getraue mir nicht, mehr verſprechen zu können, als ich gerade im Lied geleiſtet, und bin auch zufrieden damit.“ Als Liedercomponiſten gebührt ihm denn auch ohne Frage der höchſten Stelle eine, wenn nicht die allerhöchſte. Wol fußt er auf dem von den älteren großen Meiſtern des lyriſchen Geſanges, Beethoven und Schubert, Ueberkommenen; aber er führt es nach einer neuen ſelbſtſtändigen Richtung hin weiter. Sein dichteriſches Naturell läßt ihn dem Liede nicht wie Jene von der rein muſikaliſchen, ſondern vielmehr von der poetiſchen Seite beikommen. Die poetiſche Intention hebt er in den Vordergrund und bildet demgemäß das declamatoriſche Element mit Vorliebe aus. Vermittelſt einer ſorgfältigen Auswahl der unterzulegenden Texte und einer auch den Einzelmomenten des Gedichtes gerecht werdenden erhöhten Feinheit der Charakteriſtik erzielt er eine geſteigerte Einheit zwiſchen Ton- und Dichtwerk, zu der namentlich die geiſtvolle Behandlung des begleitenden Pianoforte das ihrige hinzubringen muß. Aus ihrer bisherigen nebenſächlichen, der Singſtimme gänzlich untergeordneten Rolle hebt er ſomit die Clavierbegleitung zur vollen Gleichberechtigung mit jener empor. Ihr überträgt er die Ergänzung und individuellere Deutung des Textes, und macht ſie zur eigentlichen Trägerin des Ganzen, zum fertigen Landſchaftsbild, ſo zu ſagen, dem die hinzukommende Stimme oft kaum mehr als die nöthige Staffage und Laſuren hinzuzufügen braucht.

Die Aufgaben, die er hiermit dem Pianoforteſpieler ſtellt, ſind freilich oft ziemlich ſchwieriger Art. Seine Claviertechnik iſt überhaupt keineswegs leicht und handlich, und an „Häkelperioden“, wie er ſie bei Chopin bezeichnet, fehlt es auch ſeiner

eigenen Schreibweiſe nicht, wie ſie ja ohnehin — wir erinnern nur an die weitgriffigen Accorde, die ungewöhnlichen Begleitungsfiguren — eine gewiſſe Wahlverwandtſchaft mit dieſem ſeinem Lieblinge offenbart. Charakteriſtiſch für Schumann iſt beiläufig die häufige Verwendung von Syncopen, die ſeinen Rhythmen etwas ſeltſam Kurzathmiges, verhalten Leidenſchaftliches giebt, desgleichen die Vermiſchung gerader und ungerader Bewegungen. Seine Rhythmik iſt immer originell und intereſſant; auch ſeine Harmonik piquant und kühn. Er ſcheut keine Härten, wo ſie am Platze ſind. Die Genoveva-Ouvertüre z. B. beginnt er mit einem frei anſchlagenden kleinen Nonenaccord, und das Larghetto der B-dur-Symphonie ſchließt er mit einer Harmoniefolge, die Wagner zum Verfaſſer haben könnte. Die Rückſicht auf ſinnlichen Reiz gilt ihm durchaus wenig, und wenn ſeine Melodik an ſchmeichelndem Wohllaut und friſcher Sinnlichkeit hinter der des] von ihm ſo hochgehaltenen Schubert zurückſteht, ſo wohnt ihr dafür ein geiſtigeres Weſen inne.

Sind nun Bach und Beethoven, Schubert und Chopin als diejenigen zu bezeichnen, denen ſich Schumann's Genius am verehrungsvollſten zuneigte, und ſomit auch einen tieferen Einfluß auf ſeine eigene Entwickelung geſtattete, ſo dürfen wir auch Mendelsſohn's nicht vergeſſen, des ſonnenklaren Geiſtes, deſſen Nähe beſtimmend und klärend — nach der formellen Seite hin — auf den phantaſtiſchen Künſtler wirkte und ſeine reifende Meiſterſchaft beſchleunigte. Es ſcheint, daß er ſich beſonders in der Orcheſtration dem Vorbild des Kunſtgefährten anſchloß, deſſen Größe auf Koſten ſeiner eigenen hervorzuheben er nicht müde wird. Hatte er ſich nämlich, wie er ja überhaupt vom Clavier aus den Weg zum Componiſten genommen und lange Zeit hindurch einzig am Clavier zu componiren pflegte, während der erſten Epoche ſeines Schaffens faſt lediglich auf Pianoforte- und

ſodann auf Geſangcompoſitionen beſchränkt (ſeine erſten 23 opera umfaſſen ausſchließlich Claviermuſik, die nächſten bis op. 37 vorwiegend Lieder), ſo wandte er ſich nun den großen Formen der Inſtrumentalmuſik zu, einem Gebiet, das er bisher nur verſuchsweiſe betreten hatte. Als das hauptſächlichſte Ergebniß dieſer neuen Phaſe ſeiner künſtleriſchen Entwickelung erſchien die B-dur-Symphonie, (op. 38). Ihr folgten weiterhin die Conception der erſt viel ſpäter veröffentlichten D-moll-Symphonie, wie ein unter dem Titel „Ouvertüre, Scherzo und Finale" bekannt gewordenes gleichfalls ſymphoniſch angelegtes Werk und verſchiedene in das Bereich der Kammermuſik gehörende werthvollſte Spenden: drei Streichquartette, op. 41, das Clavierquartett, op. 47 und das Quintett, op. 44, — vielleicht die bedeutendſte Erſcheinung im Kammerſtil ſeit Beethoven.

Aber auch auf ein völlig neues, bisher unbebautes Terrain führte den Meiſter ſein Genie, als es ihn zu einer ſeiner umfangreichſten Schöpfungen, ſeinem „Paradies und Peri" inſpirirte. Ein Mittelding zwiſchen Oratorium und Oper, nur weder kirchlich wie das eine, noch ſo dramatiſch wie die andere, läßt ſich daſſelbe keiner der vorhandenen Kunſtgattungen unterordnen, ſondern nimmt das Recht einer neuen, ſelbſtſtändigen Form in Anſpruch. Das zu Grunde gelegte Gedicht iſt der Lalla Rookh des engliſchen Dichters Thomas Moore entnommen und von einem Freunde Schumann's überſetzt, von ihm ſelbſt aber für die Compoſition bearbeitet worden. Ueber den Werth der letzteren hat die muſikaliſche Welt längſt das Urtheil geſprochen. War es doch dieſe geniale Schöpfung vor allem, die im Verein mit mehreren der anſpruchsloſeren Werke des Künſtlers, wie ſeinen Liedern und Kinderſcenen beſonders, ſeinen Namen hinausgetragen in's Weite und ihm viel Freundesherzen erweckt hat in der Nähe und Ferne. Und wie könnte dies auch anders ſein!

Ein blendender Zauber liegt ausgegoſſen über derſelben, eine ſchönheitgeſättigte Atmoſphäre durchzieht, eine orientaliſche Farbenglut durchleuchtet ſie, und dennoch iſt nichts Sinnliches in ihr, denn es iſt die Keuſchheit und Tiefe eines deutſchen Gemüths, die in ihr athmet und lebt.

Das äußere Leben Schumann's ging indeſſen ſeinen gewohnten, ſtillen Gang. Sein Verkehr blieb auf wenige Freunde und namhafte Kunſtgenoſſen beſchränkt; im Uebrigen aber bildete ſeine Gattin, die in treueſter, aufopferndſter Fürſorge bemüht war, alles Störende, Unliebſame von ihm fern zu halten, die liebevolle Vermittlerin zwiſchen ihm und dem praktiſchen Leben. Da ward im April 1843 das Leipziger Conſervatorium unter Felix Mendelsſohn's Leitung eröffnet, und gemeinſam mit mehreren anderen hervorragenden künſtleriſchen Perſönlichkeiten ließ auch Robert Schumann ſich zur Mitwirkung an demſelben bereit finden. Die ihm zuertheilten Lehrfächer waren: Pianoforte- und Partiturſpiel und Compoſitionsübungen. Doch vermochte er dieſem neuen Amt kein ſehr thätiges Intereſſe abzugewinnen; war doch ſein Naturell zu abgeſchloſſen und unmittheilſam und entbehrte der Fähigkeit, ſich leicht verſtändlich zu machen, wie ihm ja ſelbſt die Gabe, ſich mit ſeinen Kindern eingehend zu beſchäftigen, abging. Gleichwol erhielt er ſeine Beziehungen zur Muſikſchule, als deren ſtolzeſter Schmuck er neben Mendelsſohn diente, bis zu ſeiner Ueberſiedelung nach Dresden aufrecht. Eine längere Unterbrechung ſeiner Thätigkeit daſelbſt geſtattete er ſich nur, als er ſeine Frau im Januar 1844 auf eine größere Kunſtreiſe nach Rußland begleitete. Von den reichſten Erfolgen und Triumphen begleitet, kehrte das Künſtlerpaar erſt im Monat Juni in die Heimat zurück. Bald darauf erfolgte Schumann's Rücktritt von der Leitung der muſikaliſchen Zeitſchrift, wenige Monate ſpäter, mit Beginn des Winters aber

ſeine Ueberſiedelung nach Dresden, nachdem er mit ſeiner Gattin in einer muſikaliſchen Matinée am 8. December öffentlich von Leipzig Abſchied genommen hatte.

„Um der Muſik ganz als Künſtler zu leben," hatte Schumann Leipzig mit Dresden vertauſcht; doch war er während des erſten Jahres dort zu leidend, als daß es nicht zunächſt der Wiederherſtellung ſeiner Geſundheit dringend bedurft hätte. Ein Zuſtand äußerſter Nervenerregtheit, wie er ſchon einmal vor Jahren (im October 1833) ſeine Leipziger Freunde in Schreck und Beſorgniß verſetzt hatte, trat (während er mit Compoſition des Fauſt-Epilogs beſchäftigt war) mit erneuter und geſteigerter Heftigkeit auf und erfüllte ſeine Lieben mit ernſteſter Sorge. Derſelbe äußerte ſich insbeſondere durch Arbeitsunfähigkeit, Mattigkeit, Gehörstäuſchungen und qualvolle Beängſtigungen, die eine ſeltſame Todesfurcht im Gefolge hatten. Vor hohen Bergen und Wohnungen, metallenen Werkzeugen, Vergiftung empfand er eine lebhafte Furcht, und der Anblick des Sonnenſteins z. B., einer Irrenanſtalt bei Pirna an der Elbe, dünkte ihm unerträglich — den Umgang mit Menſchen aber mied er ſorgfältiger denn je. Der Arzt ſuchte die Veranlaſſung der Krankheit in geiſtiger Ueberanſtrengung und verordnete kalte Sturzbäder und eine veränderte, ihn zerſtreuende Beſchäftigung. Durch den Gebrauch der erſteren hob ſich in der That auch der Zuſtand des Kranken ſo weit, daß er ſeine gewohnte Thätigkeit wieder aufnehmen konnte; doch blieb ſeine Geſundheit von dieſer Zeit an ſchwankend, von häufigem Unwohlſein unterbrochen. Erſt ſpäter, als ſein Befinden ſich wiederum beſſerte, ward auch ſein äußeres Leben zugänglicher, und namentlich ſein Kunſtgenoſſe Ferdinand Hiller, die Dichter Auerbach und Reinick und die Maler Bendemann und Hübner werden als ihm befreundete Elemente genannt.

Fragen wir nach den künſtleriſchen Ergebniſſen der nächſtfolgenden Jahre, ſo erſcheinen dieſe, wahrſcheinlich in Folge des körperlichen Befinden des Meiſters, in quantitativer Beziehung weniger reichhaltig. Doch bleiben, außer einer Anzahl Studien, Skizzen und Fugen (B A C H) für Pedalflügel und Orgel, als Werke von hoher Bedeutung das Clavierconcert (op. 54) — ein vollendetes Meiſterwerk — zwei Claviertrios (op. 63 und 80) und die C-dur-Symphonie (op. 61) zu bezeichnen. Die letztere ſchließt ſich, gleich den übrigen ſymphoniſchen und Kammermuſik-Werken des Künſtlers, würdig an diejenigen Beethoven's an, als deſſen Erbe und Nachkomme Schumann, der die große Hinterlaſſenſchaft deſſelben mit kraftbewußtem, frei ſchöpferiſchem Geiſte ausbeutete und verwerthete, vor allen andern zu betrachten iſt.

Hauptſächlich die Rückſicht auf den Geſundheitszuſtand des Gatten wol war es, die Clara Schumann beſtimmte, gegen Ende jenes leidenvollen Jahres 1846 eine Kunſtreiſe nach Wien in ſeiner Begleitung anzutreten. Die außerordentlichen Erfolge, die ſie daſelbſt errang, veranlaßten einen längeren, genußreichen Aufenthalt, der ſie in den vornehmſten künſtleriſchen Kreiſen der Kaiſerſtadt heimiſch werden ließ und dem, als ſie ſich endlich von dort loszureißen vermochten, ein kurzer, aber nicht minder glanzvoller Beſuch Prags ſich anſchloß. Auch nach Berlin und Zwickau folgten bald darauf kurze Ausflüge, die der Aufführung einiger Werke des Meiſters galten.

Wol mag es ſein, daß dieſe Reiſen und die mannigfachen Abwechſelungen und Zerſtreuungen, die ſie mit ſich führten, auf ſeinen Geſundheitszuſtand eine wohlthätige Wirkung übten; genug, wir ſehen ihn während des Jahres 1847 mit einem Plane beſchäftigt, den der Spätſommer des darauffolgenden Jahres zur Reife brachte. Auch Schumann konnte der dem Muſiker ſo nahe liegenden Verſuchung nicht widerſtehen, auch einmal

das höchſte Gebiet ſeiner Kunſt, das des muſikaliſchen Dramas, zu betreten — und ſo entſtand ſeine Oper „Genoveva“. Sie hat nur wenig Aufführungen erlebt; die Leipziger und Weimaraner Bühne nur, die erſte unter Schumann's, die zweite unter Franz Liszt's Leitung, haben ſie erſcheinen, eine kurze Zeit lang wiederkehren — und verſchwinden ſehen. Nur vorübergehend tauchte ſie dann 1859 und 60 noch einmal auf. Es fehlt ihr eben der eigentliche dramatiſche Lebensnerv, wiewol Schumann ſelbſt „keinen Tact“ darin zu finden vermeinte, „der nicht durch und durch dramatiſch ſei.“ Schon der aus Tieck's und Hebbel's gleichnamigen Dichtungen zuſammengeſtellte Text, in deſſen Autorſchaft ſich Reinick und Schumann theilen, iſt ein ziemlich unglückliches Machwerk und insbeſondere durch das Ausſcheiden der für die Sage charakteriſtiſchen Momente, der Hirſchkuh und des Kindes, unſrer Theilnahme fern gerückt. Gänzlich umgangen iſt der eigentliche Träger der Handlung in der Oper: das Recitativ, das ſich, nach der Anſicht des Componiſten, „durchaus überlebt“ hat. Statt deſſen iſt alles in arioſoartiger Weiſe behandelt; — recht im Gegenſatz zu Wagner, der vielmehr die geſchloſſenen Formen der Arie ꝛc. auflöſt und den Geſang in muſikaliſche Rede — Recitativ — verwandelt. Trotz mancher äußerſt wirkſamer Nummern, wie der leidenſchaftlich bewegten Ouvertüre, dem Gebet der Genoveva ꝛc., und vieler feiner und geiſtreicher Züge im Einzelnen, kommt es im Ganzen zu keinem großen einheitlichen Zuge und nur zu deutlich bekundet ſich's, daß die dramatiſche Geſtaltungskraft einem Naturell verſagt war, deſſen eigenſtes und unübertroffenes Element das der Lyrik ſein und bleiben ſollte.

Es wäre thöricht und undankbar, wollten wir rechten mit der Natur und klagen, daß ſie ihrem Liebling, den ſie ſo reich geſegnet, dieſe eine Gabe vorenthalten. Wer heißt uns auch

Trauben vom Lenze und Roſen vom Weinſtock fordern? Freuen wir uns vielmehr der weiſen Beſchränkung der Natur und der Vielſeitigkeit des Künſtlers, die ſich gerade in der Beſchränkung am größeſten zeigt.

Und noch ein anderes, tief bedeutungsvolles Werk ſehen wir zu jener Zeit (1848) in der Seele des Meiſters Leben und Geſtalt gewinnen: die Muſik zu Byron's Manfred. Schumann ſelbſt ſagt von ihr, er habe ſich noch nie einer Compoſition mit ſo viel Liebe und Aufwand von Kraft hingegeben, wie dieſer einen — und fürwahr', für den, der Schumann's Leben kennt, liegt der Gedanke nicht fern, daß die Wahlverwandtſchaft des Stoffes und der Dichterbruſt, der er entſprungen, mit der Seele des Muſikers eine tiefe, geheimnißvolle Anziehungskraft auf ihn übte. Vielleicht iſt dieſe Schöpfung mit ihrer wunderbar düſteren Poeſie und meiſterlichen Charakteriſtik, ihrem hochtragiſchen gewaltigen Schwunge, das grandioſeſte, in ſeiner Totalität vollkommenſte Vermächtniß, das er uns hinterlaſſen; es iſt ein ahnungsvolles Seelengemälde ſeiner ſelbſt, und mit andachtſtiller Ehrfurcht fühlen wir, daß es mit dem eigenen Herzblut geſchrieben ward.

Noch das Adventlied für Solo, Chor und Orcheſter, (op. 71), ſowie einige kleinere Geſang- und Claviercompoſitionen gehören ihrer Entſtehung nach in dieſe Periode, von welchen letzteren namentlich das „Jugendalbum" (op. 68) genannt zu werden verdient, das im Verein mit den „Kinderſcenen" ſeinem Autor die Herzen der Jugend erſchloſſen hat. Und nicht nur die Herzen der kleinen, ſondern auch der großen Kinder; denn wer möchte ſich des holden Reizes erwehren, den dieſe kleinen, köſtlich friſchen Tongemälde auf uns üben? Mag es ſein, daß die Humoreske und Impromptus, die Phantaſie- und Nachtſtücke, die Sonaten und Phantaſien ꝛc. in ihrer tiefen Schönheit un-

erkannt an Manchem vorübergehen, — dieſe Jugendbilder aber greifen mit dem Zauber der Erinnerung zu mächtig in jedes Herz, als daß ſie ihrem Dichter nicht allenthalben Freunde erwecken müßten.

Das Jahr 1848 ſollte in das äußerlich wie innerlich ſo zurückgezogene Leben Schumann's, durch die Gründung des Dresdener Chorgeſangvereins, zu deſſen Leitung er berufen ward, (die Direction der Liedertafel hatte er ſchon 1847 übernommen) einige Abwechſelung bringen. Der Verkehr mit den jungen, friſchen Kräften that ihm wohl, die veränderte Thätigkeit belebte ihn und gab ihm die willkommene Anregung zu den im Laufe des nächſtfolgenden Jahres entſtandenen Chorcompoſitionen. Es war eine reiche künſtleriſche Ausbeute, die ihm das Jahr 1849 brachte, und Schumann ſelbſt bezeichnete es als ſein „fruchtbarſtes Jahr." Die „Waldſcenen (op. 82), die vierhändigen Clavierſtücke (op. 85), das „ſpaniſche Liederſpiel" (op. 74, das Concertſtück für Pianoforte und Orcheſter (op. 92), das „Neujahrslied" und vieles andere ward innerhalb deſſelben geſchaffen. Insbeſondere ſchien ihm die Goethe'ſche Muſe hold zu ſein, und ihre claſſiſche Schönheit ſeine ſchöpferiſche Begeiſterung zu entflammen. Die „Lieder und Geſänge", wie „das Requiem für Mignon" aus Wilhelm Meiſter (op. 98), und namentlich die großartig tiefſinnige Fauſtmuſik ſind ein Zeugniß, wie dichteriſch genial er den größten deutſchen Poetengeiſt zu erfaſſen und zu deuten verſtanden.

Der Frühling des kommenden Jahres ſah das Künſtlerpaar wieder einmal auf Reiſen. Leipzig, Bremen und Hamburg nahmen ſie auf, und überall wurden ſie, wie Clara ſchreibt, „auf Händen getragen." Dann folgte ein mehrwöchentlicher Aufenthalt in Leipzig, woſelbſt Schumann am 25. Juni 1850, die erſte Aufführung ſeiner Oper „Genoveva" leitete. Noch im Spätſommer aber vollzog ſich ein Ereigniß von hoher Wichtig-

keit: Schumann wandte ſich mit den Seinen von Dresden hinweg, um einem Rufe als ſtädtiſcher Muſikdirector nach Düſſeldorf zu folgen und ſomit in die erledigte Stelle ſeines Freundes Ferdinand Hiller einzutreten. Nahezu ein Jahr lang hatten die Vorbereitungen und Verhandlungen gewährt, bevor er ſich zur Annahme der ſich ihm bietenden Stellung entſchließen konnte. Die Hoffnung, mit dem Amt eines zweiten Capellmeiſters am Dresdner Hoftheater betraut zu werden, die ſich freilich ebenſo vereitelte als die frühere Ausſicht einer Berufung an die Leipziger Gewandhausdirection, verzögerte ſeine Entſcheidung. Zuletzt noch ſchreckte ihn ein Bedenken ſeltſamer Art: die gefürchtete Exiſtenz einer Irrenanſtalt in der Nähe Düſſeldorfs. Doch verſtand es Freund Hiller, alle ſeine Beſorgniſſe zum Schweigen zu bringen, und ſo fand endlich in den erſten Septembertagen 1850 die Ueberſiedelung ſtatt.

Mit Jubel ward das berühmte Künſtlerpaar in ſeiner neuen Heimat empfangen. Eine Feſtfeier ward zu ſeiner Begrüßung veranſtaltet, und der Meiſter, als er bereits am 24. October ſein Amt officiell antrat, mit Aufmerkſamkeiten und Ehren überſchüttet: man war ſtolz auf ſeinen Beſitz und bemühte ſich, dies auf jede Weiſe an den Tag zu legen; aber er ſelber auch fühlte ſich zufrieden und behaglich in dem neuen Wirkungskreiſe. Nur von kurzer Dauer jedoch ſollte dieſe allſeitige Zufriedenheit ſein. In Schumann's paſſivem, unmittheilſamen Naturell lag keinerlei Befähigung zum Dirigenten wie zum Lehrer; ſelbſt die dazu nöthige phyſiſche Kraft und Ausdauer ging ihm ab, und ſelbſtverſtändlich konnte dieſer Mangel nicht lange ein Geheimniß bleiben in den betreffenden Kreiſen. Eine allgemeine, ſich ſteigernde Mißſtimmung machte ſich fühlbar, gleichzeitig mit der überhandnehmenden Krankheit des Künſtlers, und endlich, im Herbſt 1853, ward ihm der bittere Schmerz beſchieden, ſich ſeines Amtes ent-

haben und einen andern an ſeine Stelle geſetzt zu ſehen. Es war ein pietät- und rückſichtsloſes Verfahren, und wol nur die kurz darauf ausbrechende Krankheit Schumann's mochte ihn verhindern, ſeine Rechte wahrzunehmen.

Das productive Ergebniß dieſer letzten Jahre, iſt noch immer ein reiches. Die Es-dur-Symphonie (die ſogenannte „Rheiniſche" fünfſätzige, op. 97, zu der er durch den Anblick des Cölner Doms die Anregung empfing), die ſchon früher concipirte und nun vollendete Symphonie in D-moll (op. 120), die Ouvertüren zu Schiller's „Braut von Meſſina," Shakeſpeare's „Julius Cäſar", Goethe's „Hermann und Dorothea", über das „Rheinweinlied" und zu den früher componirten „Fauſt-Scenen", eine Meſſe, ein Requiem, „die Pilgerfahrt der Roſe", die Uhland'ſchen und Geibel'ſchen Balladen für Chor und Orcheſter: „der Königsſohn", „des Sängers Fluch", „das Glück von Edenhall" und „vom Pagen und der Königstochter", die Melodramen: die Flüchtlinge und der Haideknabe (op. 122), ein drittes Claviertrio (op. 110), zwei Violinſonaten (op. 105 und 121), ein Celloconcert (op. 129), eine Phantaſie mit Violine und Orcheſter (op. 131) und eine dergleichen für Piano und Orcheſter (op. 134) ſind, von Clavier und ein- und mehrſtimmigen Vocalcompoſitionen ganz zu geſchweigen, als das Weſentlichſte zu nennen. Im Ganzen waren es 135 Opera, die zu des Meiſters Lebzeiten edirt wurden. Eine Anzahl nachgelaſſener Werke (bis op. 148, auch Verſchiedenes ohne Opuszahl) kam erſt nach ſeinem Tode an's Licht. Unleugbar iſt es, daß die letzten ſeiner Schöpfungen nicht frei geblieben von dem Einfluß des körperlichen und ſeeliſchen Leidens, unter dem ſie entſtanden. Die Abnahme der vordem ſo überreichen Schöpferkraft macht ſich in ihnen ſchmerzlich fühlbar und mahnt uns an das dunkle Ende, das dieſem einſt ſo geſegneten Daſein beſchieden war.

Und ſo entwickelte ſich denn die furchtbare, unheimlich lauernde Krankheit, die Schumann ſo früh von dieſer Erde hinwegnehmen ſollte, inzwiſchen mehr und mehr. Jene unheilverkündenden Anzeichen, die einſt vor Jahren geheimnißvoll aufgetaucht und wieder verſchwunden waren, mehrten und ſteigerten ſich; auch die Gehörstäuſchungen, die ihn früher heimgeſucht, ſtellten ſich wieder ein. Eine in Scheveningen gebrauchte Badecur (1852) veranlaßte nur vorübergehende Beſſerung, und im Juli 1853 fühlte er ſich bei einem Beſuche in Bonn von einem betäubenden, einem Nervenſchlag ähnlichen Zuſtande befallen, der ſeine eigene Beſorgniß in hohem Grade erregte. Es war eben, nach dem Ausſpruche des Arztes, ein organiſches Gehirnleiden, deſſen Anlage in Schumann's Naturell vorgebildet lag und das durch überangeſtrengte Thätigkeit, „geiſtige Ausſchweifung," wie er's nannte, ſeine unglückſelige Entwickelung und Ausbildung finden mußte. Doch trat wiederum ein Stillſtand im Verlauf der Krankheit ein, und die Sonne ſchien noch einmal hell und freundlich in das thatenreiche Künſtlerleben, ehe die Nacht es auf ewig umdüſtern ſollte. Die Begegnung mit Johannes Brahms, den der kranke Meiſter der muſikaliſchen Welt ſo verheißungsvoll als „Kunſtmeſſias", zuführte, fällt wie ein Lichtſtrahl in jene dunklen Tage; eine Muſikfahrt nach den Niederlanden aber, die letzte Kunſtreiſe, die er, im November 1853, mit ſeiner Gattin unternahm, ſollte in Wahrheit einem Triumphzuge gleichen. „In allen Städten ſah er ſich mit Freuden, ja mit vielen Ehren bewillkommnet" und „mit Verwunderung ſah er daß ſeine Muſik in Holland beinahe heimiſcher ſei, als im Vaterlande."

Zu Ende des Jahres kehrte Schumann nach Düſſeldorf zurück, wol ahnungslos, welch' furchtbares Geſchick ſich binnen wenigen Wochen an ihm erfüllen ſollte. Zurückgezogener denn

je verbrachte er dieſelben im Kreiſe ſeiner Familie. Literariſche Arbeiten hielten ihn beſchäftigt, von denen er ſeine „Geſammelten Schriften über Muſik und Muſiker“ (4 Bände. Leipzig 1854.) zur Herausgabe vorbereitete; ein anderes Werk, eine Zuſammenſtellung der Ausſprüche unſerer großen Dichter über Muſik, die er „Dichtergarten“ zu nennen gedachte, blieb unvollendet. Inmitten derſelben brachen die unheilvollen Symptome ſeiner Krankheit von neuem über ihn herein und ſteigerten ſich bald in einem furchtbaren Maße; tiefer und tiefer ſenkten ſich über ihn die Schatten der Nacht herab, auf die kein Morgen der Geneſung wieder folgen ſollte. Jene Gehörtäuſchungen zeigten ſich wieder, in denen er bald einen ihn unabläſſig verfolgenden einzelnen Ton, bald ganze Harmonien und Tonſtücke zu hören glaubte; auch Geiſterſtimmen und deren Einflüſterungen vernahm er und fühlte ſich denſelben Tag und Nacht raſtlos preisgegeben. So ſchrieb er eines Nachts ein Thema nieder, das, wie er ſagte, Franz Schubert und Mendelsſohn ihm geſandt hätten, und über welches er noch während des Ausbruchs der Krankheit fünf Variationen geſchrieben hat. Dann verlangte er der Pflege eines Arztes und einer Heilanſtalt übergeben zu werden, „da er zu Hauſe nicht wieder geneſen könne,“ wie er ſagte. Er erkannte ſeinen Zuſtand mit furchtbarer Klarheit und bereitete Alles zum Abſchied vor, ja er bat, ihm während der aufgeregten Momente fern zu bleiben. Was half es, daß ſeine Gattin Alles aufbot, den ruheloſen Geiſt zu bannen mit der Macht ihrer Liebe, und die Wahnbilder zu verſcheuchen, die ihn ſchreckten? Nur einen Augenblick lang währte die heilſame Wirkung — dann hielt ein neues Phantom den umdüſterten Geiſt gefangen. So währte es vierzehn Tage, da trieb die qualvolle Seelenangſt den Kranken zu einem Schritt der Verzweifelung.

Am Faſtnachtsmontag, den 27. Februar 1854, um die

Mittagszeit war's, als Schumann den Beſuch ſeines Arztes und eines Freundes empfing. Inmitten des Geſprächs entfernte er ſich ſchweigend. Als er nach längerer Zeit nicht zurückkehrte, ſuchte ihn ſeine Gattin — er war im Hauſe nirgends zu finden. Unbemerkt war er entkommen, der Rheinbrücke zu, und hatte dort durch einen Sturz hinab in den Strom ſeinem traurigen Leben ein Ende zu geben verſucht. Aber Schifferknechte waren in der Nähe, ſie retteten den unglücklichen Meiſter aus den Fluten. Flehentlich ſoll er ſie gebeten haben, ihn doch ſterben zu laſſen, und noch einmal verſucht haben, aus dem Kahn zu entſpringen — vergebens! Der Kelch des Leidens war noch nicht bis zur Neige geleert, er ſollte noch weiter leben — aber wie!

Wenige Tage ſpäter, am 4. März, ward Robert Schumann auf Anrathen der Aerzte in die Privatheilanſtalt zu Endenich in Bonn gebracht; daſelbſt die ruheloſe Seele endlich nach langem Kampfe zur Ruhe kommen ſollte — zur letzten, ewigen Ruhe freilich. Er empfing während ſeines zweijährigen Aufenthalts dort noch Beſuche von Bettina von Arnim, Joachim und Brahms, die jedoch, der ſich in Folge derſelben kundgebenden heftigeren Aufgeregtheit des Kranken halber, fernerhin unterbleiben mußten. Auch ſein Biograph und Schüler, von Waſielewski, dem wir die eingehendſten, werthvollſten Forſchungen über Schumann's Leben und Schaffen verdanken, und deſſen Werk („Robert Schumann." Dresden 1858.) auch das weſentlichſte Fundament dieſer Skizze bildet, ſah ihn noch einmal wieder. Selbſt ungeſehen, belauſchte er den kranken Künſtler am Clavier ſitzend, in Phantaſien verloren, die ein erſchütterndes Zeugniß des Gebrochenſeins ſeiner geiſtigen und phyſiſchen Kräfte gewährten. Mit ſeiner Gattin unterhielt er eine Zeit lang einen Briefwechſel, — erſt in der letzten Stunde der Erlöſung aber,

die ihm am Nachmittage des 29. Juli 1856 ſchlug, ſah ſie ihn wieder und drückte ihm mit treuer Hand die Augen zu.

Zwei Tage ſpäter, am 31. Juli, ward die ſterbliche Hülle des Meiſters auf dem Kirchhof zu Bonn zur Ruhe gebracht; dort ward ihr eine freundliche, von Platanen überſchattete Stätte des Friedens bereitet. Ferdinand Hiller, ſein Kunſtgenoſſe, hat in ſeinem Nachruf dem großen Todten ein würdiges Denkmal geſetzt. Er hat mit Freundeshand das Bild des Verklärten gezeichnet, deſſen Züge uns anmuthen, lieb und vertraut, und doch wiederum ernſt und feierlich ſtimmen in dem Bewußtſein, daß ſie einem Todten angehören, der ein Held war im Reiche der Geiſter.

Gleichwol hat es lange gewährt, bevor ſeine Schöpfungen Eingang gefunden in die Geiſter und Herzen ſeines Volkes, die ſich dem ihm durch Freundſchaft und Streben verbundenen Mendelsſohn doch leicht und willig erſchloſſen. Auch hat die Kritik ihre Pflichten vielfach verabſäumt ihm gegenüber, der doch in offener Darlegung der Bedürfniſſe ſeiner Natur mit Jean Paul ſagte: „Luft und Lob ſind das einzige, was der Menſch nicht entbehren kann.“ Nur bei den Koryphäen ſeiner Kunſt, wie gleich beim Beginn ſeiner Componiſtenlaufbahn bei Moſcheles und Franz Liszt, fand er die Anerkennung, die ihm gebührt und die ihm Gegenwart und Zukunft nicht länger mehr vorzuenthalten vermögen. Wir wiſſen's heute: Er brauchte Mendelsſohn den Preis der früh erlangten Popularität nicht zu beneiden; denn reichlich aufgewogen ward die ſchnellere, unmittelbare Einwirkung, die Jener auf die Entwickelung der Tonkunſt geübt, durch die ungleich tiefere und nachhaltigere, wie ſie Schumann beſchieden war. Es iſt uns jetzt ja kein Geheimniß mehr, daß die moderne Weiterentwickelung der Muſik weſentlich durch ihn bedingt ward. Und

darum thun wir wohl daran, wenn wir ſein Gedächtniß feiern und ſein Standbild aufrichten unter uns; nicht nur in Leipzig, der muſikreichen Stadt, die am längſten Zeuge ſeines Wirkens geweſen, ſondern auch dort am Rheine, wo er gelitten und vollendet! Denn ob er ſelbſt ſich auch beſcheiden mochte mit dem Bewußtſein, den Beſten ſeiner Zeit genügt zu haben — der Spruch der Nachwelt hat ihn für alle Zeiten in die Reihe Derer geſtellt, die nimmer ſterben hienieden!

Frederic Chopin.

Wenn es wahr iſt, jenes Wort des Dichters, das einen frühen Tod als eine Gabe preiſt, mit der die Götter ihre Lieblinge zu ſegnen pflegen, ſo muß es ſcheinen, als ſei es unter allen Künſten vornehmlich *eine*, deren Jünger ſich der Gunſt der Himmliſchen rühmen dürften — jene eine, die wir ſo oft und gern als die „göttliche" bezeichnen. Und fürwahr, ſchauen wir uns um in dem Kreiſe unſerer großen Meiſter der Töne, ſo fällt unſer Blick auf gar manche edle, jugendliche Geſtalt, die inmitten der Blüte ihres Lebens und Schaffens, in der vollen Schönheit ihres Daſeins hinweggenommen ward von der Stätte ihres Wirkens. Wir aber klagen ob ſolch' frühen Hingangs, den wir als einen Verluſt empfinden für die Welt der Kunſt, und ſtatt den glücklich zu preiſen, den ein gnädiges Geſchick vor der Zeit den Kämpfen und Nöthen entrückte, die der Sterblichen keinem, am wenigſten aber dem Künſtler hienieden erſpart bleiben, trauern wir vielmehr um ihn, dem es nicht vergönnt ſein ſollte, die hohe Miſſion zu vollenden, die ſeinem Leben zuertheilt ward — unſere Klagen und Thränen aber werden zur Strahlenkrone und zum Demantſchein, mit dem wir ſo gern das Bild der Frühvollendeten zu verklären pflegen.

Auch das Bild des Meiſters, deſſen Gedächtniß dieſe Zeilen gelten, gehört in die Reihe jener Lichtgeſtalten, die wir uns gewöhnt haben, im Verklärungsſcheine ihres frühen Todes zu betrachten. Und mit Recht. Vom Zauber einer ewigen Jugend umfloſſen, von unausſprechlicher Anmuth und Liebenswürdigkeit erfüllt, übt es eine unwiderſtehliche Anziehungskraft auf den Beſchauer und läßt ihn Frederic Chopin's Erſcheinung als eine der idealſten erkennen, die die Geſchichte der Tonkunſt aufzuweiſen hat. Nicht mit den gewaltigen, titanenhaften Geſtalten eines Beethoven und Bach, oder anderer unſerer muſikaliſchen Heroen freilich dürfen wir ihn vergleichen, deſſen Muſe keinen Aufſchwung erhabenen Stiles kennt, in deſſen Sein und Weſen nichts lag, was ihn zum heroiſchen Charakter befähigte. Er war ein Dichter, ein Träumer und Phantaſt — nichts weiter — freilich dies alles in hochbedeutungsvoller, genialiſchſter Art. Seine Bilder und Ideen, ſeine Poeſien und Träumereien gehören dem Reich der Romantik an, das ſchon mancher ſchaffende Geiſt vor und nach ihm betreten; aber in durchaus eigenthümlicher Weiſe weiß er dieſelben zu geſtalten und ihnen jenes fremdartige, charakteriſtiſche Gepräge zu verleihen, das ſie vor allen anderen Erſcheinungen ſo beſtimmt kennzeichnet. Mit dem vollen Bewußtſein der Rechte des Künſtlers hat Chopin ſich eine unumſchränkte Freiheit und Selbſtſtändigkeit für ſein Schaffen, ſowol nach Form als nach Inhalt, zu wahren verſtanden und indem er uns neue Ideen gab, auch eine neue Ausdrucksweiſe für dieſelben zu geben gewußt. Allenthalben folgt er in freier Urſprünglichkeit dem Zug ſeines Genius, und dennoch ſehen wir ihn nur ſelten die feine Linie überſchreiten, die jenſeits der Welt der Schönheit und des Lichtes liegt. Der göttliche Funke durchzieht in vollem, ſtarkem Strom ſeine Werke und verleiht ihnen jenen ſeltſam leuchtenden Glanz, der uns ebenſo ſehr

blendet als entzückt, ebenſo bannt als hinreißt; aber immerdar bleiben wir uns doch deſſen bewußt, daß es die Macht eines Zauberers, nicht die Kraft eines Titanen iſt, die uns gefeſſelt hält. Wie in einem Zauberlande fürwahr fühlen wir uns unter dem Einfluß dieſer phantaſtiſchen Gebilde. Alles um uns her iſt Mondeshelle und Sternenglanz, Lilienduft und Nachtigallenklage; ſüße, berauſchende Stimmen und Harmonien nehmen unſere Seele gefangen. Dann erlöſchen plötzlich Mond und Sterne; — Alles iſt ſtill und nächtig, bis endlich ein Strahl des Lichts das Dunkel wiederum erhellt. Von dem taghellen, freudigen Glanz des Sonnenlichts iſt wenig zu ſpüren in des Meiſters Schöpfungen; es ſind meiſt Nacht- und Nebelbilder, Morgen- und Abenddämmerungen, die er an uns vorüberziehen läßt. Es iſt, als ſcheue ſeine ſtille, zurückhaltende Natur die grelle Beleuchtung des Tages und ſein träumeriſches Gemüth wendet ſich der Nacht zu, deren ſanfter Schleier den Träumern hold iſt.

So bilden Chopin's Schöpfungen eine kleine Welt für ſich, auch wenn wir nicht ſagen dürfen, daß ſie ſich losgelöſt hätten von dem Boden der Zeit und Heimat, dem ſie entſprungen. Im Gegentheil: Chopin iſt immerdar und bis zu ſeinem letzten Athemzug ein treues Kind ſeines Vaterlandes geblieben. Und ſeine Werke ſind ein Zeugniß deſſen; in jedem derſelben ſtrömt ein lebendiger Zug jenes echt nationalen Elementes, in dem wir des Künſtlers Lebens- und Leidenselement erkennen. Die Leiden und Freuden ſeines Volkes, der Charakter und die Eigenthümlichkeiten deſſelben finden ſich wiedergeſpiegelt in jenen wunderbaren Tongebilden, in deren jedem ſich, mehr oder minder verborgen, die Klage um das tragiſche Geſchick ſeines unglücklichen Vaterlandes zu wiederholen ſcheint. Denn wer erkennte nicht auch in dem ſcheinbar heiterſten derſelben den Hauch von unbe-

ſiegbarer Schwermuth, der ſich wie ein düſterer Schleier über jegliche ſeiner künſtleriſchen Aeußerungen breitet? All das ſtill getragene Weh des reichen Dichterherzens, ſein Leben und Hoffen, ſein Lieben und Träumen, davon einſt ſeine Lippen ſo beharrlich geſchwiegen, hier iſt es laut geworden; das einſt ſo keuſch verhüllte Geheimniß ſeines innerſten Seelenlebens, hier hat es ſich losgerungen und Geſtalt gewonnen für den, der nur zu leſen und zu hören verſteht. Nicht Allen freilich iſt es gegeben, den Offenbarungen eines Genius zu folgen, dem an Eigenartigkeit nur etwa Robert Schumann vergleichbar iſt. Zwar hat der ihr innewohnende wunderſame Reiz Chopin's Muſe allenthalben Freunde und Liebhaber erweckt — man hört und ſpielt ihn viel auf deutſchem wie fremdländiſchem Boden — ſeiner intimeren Kenner aber ſind auch heute nur eine beſcheidenere Zahl, und während der blendende Schimmer ſeines Colorits, die ariſtokratiſche Vornehmheit ſeines Ausdrucks auch den Oberflächlicheren widerſtandslos gefangen nimmt, verſtehen es nur Wenige, dieſen wunderſamen Geiſt in ſeiner tiefſten Tiefe zu erfaſſen, in ſeinem vollen Werthe zu würdigen. Recht heimiſch geworden iſt Chopin niemals auf deutſcher Erde; noch immer erſcheint er, mit ſeiner ausländiſchen Tournüre, mehr als ein Gaſt, denn als ein Zunftgehöriger in dem Kreiſe unſerer großen Muſiker. Liegt dies vielleicht daran, daß ſeine Schöpfungen bei allem Reichthum an Empfindung und Leidenſchaft doch jenes *einen* Elementes entbehren, das den Deutſchen zum Deutſchen macht und uns ſo beſtimmt vor allen andern Nationen kennzeichnet — das Gemüth? Liegt es daran, daß in den Aeußerungen ſeiner üppig wuchernden Phantaſie dem oberflächlichen Blick ſein Sinnenleben ausgebildet erſcheint auf Koſten ſeines Seelenlebens, auf welches letztere doch unſer Volk vor Allem den Schwerpunkt zu legen pflegt? Seine Empfindungsweiſe iſt eben eine andere als die unſere. Selbſt die den

deutſchen Idealismus ſo anheimelnde Welt der Romantik erſcheint uns, von dieſem individuellſten Geiſte reproducirt, neu und fremdartig, und die uns ſo ſympathiſche Weiſe ſtiller Träumerei gewinnt bei ihm eine veränderte Phyſiognomie. Chopin träumt mehr aus ſich heraus, als in ſich hinein, wie es deutſche und vornehmlich des deutſcheſten Meiſters, Robert Schumann's, Art. Mag es ſein, daß ein vollkommenes Verſtändniß des Künſtlers erſchwert wird für den, der als ein geiſtiger Fremdling jenem eigenartigen Land und Volk gegenüberſteht, dem er entſtammt; mag es ſein, daß man die ganze Schwere des nationalen Unglücks, die ganze Tragik des Geſchickes Polens nachempfunden haben muß, um die Schmerzenslaute zu verſtehen, die daſſelbe der Bruſt eines ſeiner treueſten Söhne abgerungen: genug, es finden ſich unter uns, denen doch zumeiſt ein liebevolles Verſenken in die Eigenthümlichkeiten fremder Nationen eigen, nur wenige, die dieſen Einzigen würdig zu interpretiren vermögen. Einzelne von denen, die ihn ſpielen, lieben es, vorzugsweiſe die elegante, graziös-coquette, andere die elegiſch-träumeriſche, wieder Andere die piquante, ſpirituelle Seite ſeines Weſens zur Geltung zu bringen; jenes ſeltſame Gemiſch dieſer verſchiedenſten Richtungen aber, das gerade Chopin's Naturell bedingt, einheitlich zu verbinden und zugleich jener heißverzehrenden Leidenſchaft gerecht zu werden, die, bald heimlich glühend, bald mächtig emporflammend, all ſeine Werke durchſtrömt, ſind nur Wenige im Stande. Und doch liegt eben in der Verbindung dieſer ſcheinbar unverſöhnlichen Gegenſätze der geheimnißvolle Reiz dieſer Individualität begründet. Chopin iſt ſüß und herbe, ſanft und wild, leichtbeſchwingt und tiefſinnig, ſchmelzend und funkenſprühend zugleich; er weint, wenn er zu lächeln ſcheint und führt uns zu den Bildern und Geſtalten ſeines Lebens, wenn wir in einer andern Welt mit ihm zu

weilen meinen. Er täuſcht uns fortwährend über ſich ſelbſt, aber er belohnt den, der ſich nicht täuſchen läßt, mit einem vollen Blick in eine Fülle überſchwänglichen Reichthums. Seine ſüßen Melodien ſchmeicheln ſich leiſe in unſer Herz; der wilde Sturm ſeiner Leidenſchaft aber nimmt uns Sinn und Seele gefangen. So ſteht Frederic Chopin als ein Zauberer vor uns, der ſeines Zaubers nicht entkleidet wird, auch wenn uns das Räthſel ſeines Seins und Schaffens gelöſt erſcheint im Hinblick auf ſein und ſeines Volkes Leben und Leiden.

Nur karge Kunde iſt von dem äußern Lebensgange des Meiſters zu uns gekommen; es ſcheint, daß dem an inneren Gaben ſo reich Geſegneten ein an äußeren Ereigniſſen armes Daſein beſchieden war. Selbſt Franz Liszt, ſein Freund und Kunſtgenoſſe, der während ſeines Pariſer Aufenthalts im intimſten Verkehr mit ihm geſtanden, weiß uns wenig mehr als die Contouren ſeines Lebensbildes zu entwerfen; nicht einmal den Tag ſeiner Geburt vermag er uns anzugeben.*) Wir erfahren nur, daß er im Jahre 1810 zu Zelazowa-Wola bei Warſchau geboren ward, und ſeltſam genug dünkt es uns, wenn uns erzählt wird, daß Chopin ſelbſt nur ein ſo dunkles Bewußtſein ſeiner erſten Lebensjahre in ſich trug, daß ein Geſchenk der berühmten Catalani, eine Uhr, deren Inſchrift ſein Geburtsjahr nannte, ihm erſt über dies letztere Aufklärung geben mußte. Von ſeinen Eltern wird uns nichts weiter berichtet, als daß ſie, der Vater ein Franzoſe, die Mutter Polin von Geburt, in ſo beſchränkten Verhältniſſen lebten, daß ſie ſich außer Stande ſahen, ihrem Sohne eine ihren Wünſchen entſprechende höhere Ausbildung geben zu laſſen. Dagegen waren ſtrenge Tugend, Rechtſchaffenheit und Frömmigkeit in dem beſcheidenen Hauſe

*) Anderweit wird der 8. Februar als Chopin's Geburtstag genannt.

heimiſch und bildeten die reine Lebensluft, in der die junge Seele ſich entfaltete. Ohne jegliches bemerkenswerthe Ereigniß floß die Kinderzeit Frederic's dahin. Von Natur ſchwach und kränklich, bedurfte ſein Zuſtand unausgeſetzter zarteſter Fürſorge und Pflege, und ſchon in jener erſten Leidenszeit wol ward die dem ſpätern Meiſter immerdar zu eigene Zurückhaltung über ſein inneres und äußeres Selbſt vorgebildet, welche in dem liebevollen Beſtreben des Knaben, Anderen ſeine eigenen Sorgen und Schmerzen zu erſparen, ihren erſten liebenswürdigen Ausdruck fand. Der für die perſönliche wie für die künſtleriſche Erſcheinung Chopin's ſo charakteriſtiſche Zug gewinnendſter Liebenswürdigkeit gelangte ſchon im frühen Kindesalter zur erſten Kundgebung, und ungeachtet ſeines kränklichen, reizbaren Naturells ſah man den Knaben allezeit heiter und freundlich, ſtill und geduldig, frei von jenen Launen und Mißſtimmungen, denen wir bei nervöſem Temperament ſo häufig begegnen. So ſcheint es, als wenn eine mehr ſeeliſche als geiſtige Entwickelung ſich zuerſt an Frederic wahrnehmen ließ; keine frühzeitige Reife, kein Vorzeichen irgend welcher Art verkündete eine hervorragende Befähigung ſeines Geiſtes. Auch als er in ſeinem neunten Jahre ſeine muſikaliſchen Studien begann und dieſelben unter der kundigen Leitung Zwyna's, eines eifrigen Anhängers Sebaſtian Bach's und der claſſiſchen Schule, fleißig fortſetzte, ahnten weder Eltern noch Sohn die künftige Meiſterſchaft des Letzteren. Er ſollte ein tüchtiger Clavierlehrer werden — höher hinauf gingen die beſcheidenen Wünſche und Hoffnungen der Eltern nicht und kein phantaſtiſches Traumbild einer Zukunft voll Ruhm und Glanz blendete die Augen Frederic's und der Seinen. Da lenkte ein günſtiges Geſchick die Aufmerkſamkeit eines ebenſo hochſtehenden als hochgebildeten Mannes auf den jungen Frederic. Fürſt Anton Radziwill, der geiſtvolle Freund der Muſen, von deſſen eigenen

genialen Kunſtbeſtrebungen ſeine Fauſtmuſik ein Zeugniß giebt, der großherzige Beſchützer junger Talente, er nahm ſich auch des ſtillen Knaben an und ſeine freigebige Güte verlieh ihm das, was ſeine Eltern, trotz allen Beſtrebens, ihm nicht zu geben vermochten: den Segen einer vollendeten, allſeitigen Ausbildung.

Eins der erſten Gymnaſien Warſchaus nahm den jungen Chopin nun auf und übernahm die Fortſetzung ſeiner Erziehung, die, gleich der Vollendung ſeiner künſtleriſchen Studien unter Führung Profeſſor Elsner's, des Directors des Warſchauer Conſervatoriums, fortan der Sorge ſeines Gönners überlaſſen blieb. Der liebenswürdige Charakter des Knaben, von dem ein Zeitgenoſſe ein ebenſo anmuthiges als intereſſantes Bild entwirft, machte ihn alsbald zum Liebling ſeiner Schulkameraden; namentlich gewann er die Zuneigung des Prinzen Borys Czetwertynski und ſeiner Brüder in ſo hohem Grade, daß auch das Haus ihrer Mutter, der Fürſtin Louis Czetwertynska, ihm gaſtlich aufgethan ward. Die Letztere, eine hochgebildete, kunſtſinnige Frau, die vor Allem die Muſik eifrig pflegte, wußte gar bald in dem jungen Muſiker die Poetennatur zu entdecken, und ſie auch war es wol, die ihn zuerſt den Reiz empfinden lehrte, zu gleicher Zeit gehört und verſtanden zu werden. Die Schönheit der Fürſtin, ſowie die hohen Eigenſchaften ihres Geiſtes, erhoben ihren Salon zu einem der glänzendſten und geſuchteſten Warſchau's und ſo geſchah es, daß Chopin in demſelben den hervorragendſten Perſönlichkeiten der Hauptſtadt begegnete und ihm durch Vermittelung der Fürſtin die Ehre zu Theil ward, den gefeiertſten Vertreterinnen jener hocharistokratiſchen Geſellſchaft vorgeſtellt zu werden, deren Glanz, Anmuth und Liebenswürdigkeit zu jener Zeit einer weitverbreiteten Berühmtheit genoß. So ward der an Schönheit des Geiſtes wie des Körpers gleich ausgezeichnete Knabe, der, wie uns erzählt wird, im Alter von

fünfzehn Jahren die reizvolle Anmuth der Jugend mit dem Ernſte des reiferen Alters verband, der Günſtling jener eleganten Frauen, die es liebten, die magiſchen Rhythmen ihrer Tänze von ſeinen Händen erklingen zu hören. Angeregt durch die bunte, glänzende Welt um ihn her, ergriffen von dem Zauber ihrer blendenden Erſcheinungen, ließ er dann ſeine Phantaſie ungehindert walten, und neue Tanzweiſen geſtalteten ſich unter ſeinen Fingern. Oft auch ward er der ungeahnte Vertraute ſüßer Herzensgeheimniſſe, die ſich ihm unter den Tönen und Verſchlingungen der ebenſo graziöſen als leidenſchaftlich-phantaſtiſchen Tänze enthüllten. Pflegte er doch noch in ſpäteren Jahren, wenn auch mit anſcheinendem Gleichmuth, ſo doch in innerſter Erregtheit und ſtillem Entzücken, ſich jener Zeiten zu erinnern, wo ihm zuerſt offenbar geworden, welch eine Welt von Empfindungen jene nationalen Tänze zum Ausdruck zu bringen vermögen. Und in der That, er auch war es, der die Tänze ſeines Volkes zu einer Höhe der Durchgeiſtigung emporgehoben, wie es vordem keiner vermocht. Mögen die Polonaiſen Weber's, die Walzer Schubert's, die dem Tanz zuerſt die höhere Stufe künſtleriſcher Bedeutung eroberten, immerhin nicht ohne Einwirkung auf ihn geblieben ſein — er faßte das Weſen deſſelben mehr ſymboliſch. Er gab uns im Tanz mehr als einen bloſen Regulator rhythmiſcher Bewegung; nur als Rahmen diente ihm derſelbe für eine ihm zu Grunde gelegte höhere Idee und ward deſſen ungeachtet doch nicht ſeines Charakters beraubt; ja zugleich mit dem ſpecifiſch national-polniſchen Elemente, verlieh er ihm jenes höchſt perſönliche Etwas, das ſeinen Kunſtausdruck auf das beſtimmteſte kennzeichnet.

In dieſe erſte Jugendzeit Chopin's fällt auch der ſchöne Traum ſeiner erſten Liebe, der ebenſo ſüß als flüchtig, ihn entzückte und wieder zerrann. Ein Mädchen von madonnenhafter

Schönheit und Sanftmuth hatte ſein Herz gewonnen, als gerade im Vollbeſitz ſeines Glücks der polniſche Aufſtand ausbrach und der Sturm, der ſein Volk bewegte, auch ihn in die Ferne führte und ſomit den Verbannten zu gleicher Zeit der Heimat, wie der Geliebten und künftigen Gefährtin ſeines Lebens beraubte. Nie hat ihm ſein Schickſal das Glück geboten, das er an ihrer Seite geträumt; wol aber den Ruhm, den er nicht geſucht, an den er vielleicht nicht einmal gedacht hatte. Sie lohnte ihm indeſſen jene kurze Zeit des Glücks durch ein ganzes Leben voll Treue und Anhänglichkeit. Ob auch getrennt von ihm, blieb doch ihr Herz ſein eigen, und ihre Seele hegte ihn nur um ſo tiefinniger, als ſie gewahrte, daß kein weibliches Weſen beſtimmt war, an ihre Stelle zu treten und das Daſein deſſen zu verſchönen, für den ſie gern ihr Leben dahingegeben hätte. In ſtiller Trauer trug ſie ihr Geſchick, und ihre Liebe zu dem Verlorenen fand eine ſchöne Bethätigung in der Anhänglichkeit, die ſie den Seinen, die er zurückgelaſſen, widmete. Ihre kindliche Freundſchaft ſchmückte den Lebensabend ſeiner einſamen Eltern, und nicht ohne Rührung können wir hören, wie Chopin's Vater ſich nie von einem Portrait zu trennen vermochte, das ſie in den frohen Tagen der Hoffnung von ſeinem Sohn entworfen, und wie er niemals duldete, daſſelbe ſelbſt durch ein vollendeteres erſetzt zu ſehen.

Daſſelbe Ereigniß, das in Frederic's Liebesglück ſtörend eingegriffen, ſollte auf die ganze Geſtaltung ſeines Lebens von entſcheidendem Einfluß werden. Obwol er ſelbſt an der am 29. November 1830 ausgebrochenen polniſchen Revolution nicht betheiligt war, hielten ihn die Folgen derſelben doch für alle Zukunft von ſeinem Vaterlande fern — freiwillig erduldete er fortan das harte Loos der Verbannung. Die Kunde von dem verhängnißvollen Ereigniß ereilte ihn in Wien, während einer

der Reiſen, die ihn zur Vollendung ſeiner muſikaliſchen Ausbildung und vornehmlich um die Werke unſerer großen Meiſter in muſtergültiger Ausführung kennen zu lernen, wiederholt nach Deutſchland führten, und ſo faßte er den Entſchluß, den Winter über daſelbſt zu bleiben und ſich dem kunſtſinnigen Publicum der Kaiſerſtadt in mehreren Concerten vorzuſtellen. Aber ganz entgegen ihrer ſonſtigen Weiſe, zeigten ſich die allezeit ſo empfänglichen, gern ſich begeiſternden Wiener in dieſem Winter lau und zerſtreut, und die Aufnahme, die der junge Künſtler fand, war eine ſeinen Hoffnungen und Erwartungen ſo wenig entſprechende, daß er früher als beabſichtigt Wien den Rücken kehrte, um jenſeits des Canals, in der britiſchen Metropole, ſein Glück zu verſuchen.

Die Reiſe dahin führte ihn über München nach Paris, „en passant“, wie er meinte, aber für immerdar, wie es ſein Schickſal gewollt. Und in der That, nur zu natürlich ſcheint es, daß ein Land ſich ihm als günſtiges Terrain erweiſen mußte, dem er ſeinem Urſprunge nach ſo nahe verwandt war; daß jene Weltſtadt, mit ihrer geiſtigen wie ſinnlichen Verfeinerung, mit ihrem Reichthum an künſtleriſchen Elementen, ihrem Zuſammenfluß an Bildungs- und Genußmitteln mannigfaltigſter Art, ihre Anziehungskraft übte auf den empfänglichen Künſtlergeiſt und ſeinen weitergehenden Plänen Stillſchweigen zu gebieten wußte. Vielleicht auch that der außerordentliche Erfolg, von dem gleich das erſte Auftreten Chopin's begleitet war, das Seine, ihn daſelbſt zu feſſeln; war er doch glänzend genug, um ſelbſt ſtolzere Erwartungen zu übertreffen, als diejenigen waren, die die Seele des jungen Muſikers erfüllten.

Die Concerte, die er bald nach ſeiner Ankunft veranſtaltete, gewannen ihm die lebhafte Bewunderung der eleganten Geſellſchaft ſowol, als ſeiner Kunſtgenoſſen. Sein erſtes Erſcheinen

in den Pleyel'ſchen Salons, jener in der muſikaliſchen Welt ſo wohlbekannten Pflanz- und Pflegeſtätte der Kunſt- und Künſtlerſchaft, aber ward mit einem wahrhaften Beifallsſturm begrüßt; enthuſiaſtiſch hieß man ein Talent willkommen, das nach der ideellen, wie nach der formellen Seite ſeiner Kunſt hin eine neue Phaſe zu begründen verſprach. Alle ſeine Landsleute, die ſich in Paris gegenwärtig fanden, beeilten ſich, ſeine Bekanntſchaft zu ſuchen und ihm die entgegenkommendſte Aufnahme zu bereiten. Bald ſtand er in nahem und häufigem Verkehr mit dem Hauſe des Fürſten Czartoryski, der Gräfin Plater und anderen, meiſt der Ariſtokratie ſeines Heimatlandes angehörigen Männern und Frauen, unter welchen Letzteren vor allen die Gräfin Delphine Potocka genannt werden muß, die, um ihrer Schönheit und geiſtvollen Anmuth willen, als eine der bewundertſten Erſcheinungen der vornehmen Welt gefeiert wurde. Ihr, deren Stimme und Talent einen unwiderſtehlichen Zauber auf ihn übten, widmete er ſein zweites Concert in F-moll, für deſſen Adagio er ſelbſt immerdar eine beſondere Vorliebe bezeigte, und das auch in Wahrheit zu den ſchönſten und erhabenſten ſeiner Schöpfungen zählt. Und ihre Stimme auch war es, die ihn noch in ſeiner letzten Stunde entzücken und mit ihren ſüßen Tönen in den ewigen Schlummer ſingen ſollte.

Selbſt Ariſtokrat in Lebensgewohnheiten und Neigungen, von früher Jugend auf mit der eleganten Ausdrucksweiſe des Salons vertraut, mit dem ausgebildetſten Geſchmack und einem erſtaunlichen Erfindungsreichthum begabt, blieb Chopin, der die Salonmuſik – im höheren Sinne verſteht ſich — um eine Reihe ihrer auserleſenſten, feinduftigſten Blüten vermehrte, der Liebling dieſer vornehmen Kreiſe, den die Frauen vor allem mit ihrer Gunſt freiwillig beſchenkten. Im Gegenſatz zu anderen ſeiner Kunſtgenoſſen bildeten die Triumphe, die er feierte, nicht

die Klippe, an der zu ſcheitern er Gefahr gelaufen wäre. So glänzend ſie auch waren, ſo vermochten ſie doch keinen Moment lang ihn zu blenden oder zu berauſchen; ohne Stolz, aber auch ohne falſche Beſcheidenheit nahm er ſie hin. Dennoch hinderte er ſelbſt ihre öftere Wiederholung, indem er der Oeffentlichkeit äußerſt ſelten nur Gelegenheit bot, ihn zu hören. Nur wenige Concerte überhaupt hat er in ſeinem ganzen Leben gegeben; ſie fallen zumeiſt in den Beginn und den Schluß ſeiner Künſtlerlaufbahn. Paris, einige Städte Deutſchlands und zuletzt auch London nur haben ihn bewundern dürfen, da ſeine leidende Geſundheit größere Kunſtreiſen nie geſtattete; — Alle aber, die ihn jemals zu hören das Glück hatten, ſtimmen in der entzückten Schilderung jener wunderſamen, weltentrückenden Wirkung ſeines Spiels überein, und wie der ihm wahlverwandte Liszt in begeiſterten Worten von der idealen Macht ſeiner Töne zeugt, bekennen auch die ihm fernerſtehenden deutſchen Meiſter, Schumann und Mendelsſohn, denen nur ein flüchtiges Begegnen mit ihm vergönnt ward, ſich ergriffen von der unwiderſtehlichen Gewalt, die Chopin's perſönliche wie künſtleriſche Erſcheinung übte. Von Schumann heißt es geradezu, er ſei bei der Bekanntſchaft mit ihm freudig erſchrocken, da er in ihm ſeinen muſikaliſchen Doppelgänger erkannte. Hören wir freilich die tiefinnerliche, ſeine ganze Seele zum Ausdruck bringende Weiſe ſeines Spiels ſchildern, ſo begreifen wir gern die Abneigung des Meiſters, mit dieſen ſeinen beſten Gaben vor ein großes Publicum zu treten, deſſen kleinſter Theil den Werth derſelben auch nur zu ahnen im Stande war. Er war kein Virtuos im gewöhnlichen Sinn; er gab ein Stück ſeines Herzens, wenn er ſpielte, all die Empfindungen und Geheimniſſe ſeiner Bruſt legte er in ſeinen Tönen nieder. Und er wußte ſehr wohl, daß ſeine Darſtellungsweiſe keinen Eindruck machte auf die

Menge, daß ſie die Maſſen nicht packte und nur in jenen Kreiſen auserleſener Hörer verſtanden werden konnte, die es vermochten, ihm in die idealen Sphären der Kunſt zu folgen, in denen ſein Genius heimiſch war. So äußerte er eines Tages zu einem befreundeten Künſtler: „Ich eigne mich nicht dazu, Concerte zu geben; das Publicum ſchüchtert mich ein, ſein Athem erſtickt, ſeine neugierigen Blicke lähmen mich; ich verſtumme vor den fremden Geſichtern. Aber Sie ſind dazu berufen, denn wenn Sie auch das Publicum nicht gewinnen, ſo ſind Sie doch im Stande, es zu unterwerfen.“ Und doch gewinnt es den Anſchein, als ob die Beifallsbezeugungen der wenigen auserleſenen Hörer ihn nicht zu entſchädigen vermochten für den Mangel an Popularität, an lebendiger und allgemeiner Theilnahme an ſeinen Leiſtungen; als ob er nicht ohne Bitterkeit auf das Glück des Künſtlers verzichtet hätte, ſeine Schöpfungen wiederklingen zu hören in tauſend und aber tauſend Herzen! Vielleicht war dies einer der ihm am tiefſten verwundenden Dornen ſeiner Künſtlerlaufbahn! — Vielleicht, denn wer mag ſagen, ob dem in Wahrheit ſo geweſen? — Genug, wir finden Chopin bald in dem ſtillen Wirken eines Lehrers ſeiner Kunſt begriffen, das ſeiner zurückhaltenden Natur ſympathiſcher erſchien als jegliches Hinaustreten in den geräuſchvollen Glanz der großen Welt. Bis an ſein Lebensende ertheilte er, trotz ſeines oft ſo leidensvollen Geſundheitszuſtandes, in täglicher Regelmäßigkeit und mit ebenſo viel Gewiſſenhaftigkeit als Befriedigung, muſikaliſchen Unterricht, und zwar waren es, unter der großen Anzahl ſeiner Schüler, wiederum ſeine Landsleute, welchen er vorzugsweiſe das Geheimniß ſeiner Spielweiſe zu offenbaren, auf welche er die ganze Eigenthümlichkeit ſeiner Methode zu übertragen ſich bemühte.

So ſehen wir Chopin immerdar und gleich in der erſten

Zeit ſeines Pariſer Aufenthalts von einem Kreiſe umgeben, der zum größten Theile aus ſeinen Landsleuten beſtand. Da auch die neu Ankommenden derſelben ſich beeilten, ihn aufzuſuchen, ward ihm auf dieſe Weiſe ein ſteter lebendiger Verkehr mit dem Vaterlande vermittelt, und wie man ihm jedes Vorkommniß daſelbſt getreulich berichtete, blieben ihm auch die heimiſchen Kunſterzeugniſſe nicht fremd. Insbeſondere erregten die neuen polniſchen Lieder, die man mitbrachte, ſeine Theilnahme. Nicht ſelten geſchah es dann, daß er ein ſolches ihm ſympathiſches Gedicht in Muſik ſetzte und die von ihm erfundenen Weiſen ſich traditionell fortpflanzten, bis ſie den Weg in die Heimat fanden und dort von Mund zu Munde gingen, ohne daß doch zumeiſt der Name ihres Urhebers bekannt geworden wäre. Eine große Anzahl ſolcher, in der Begeiſterung ſeines Herzens erklungener Melodien entſtand im Laufe der Zeit und Chopin beſchäftigte ſich ſpäter mit dem Gedanken, ſie zu ſammeln und zu veröffentlichen. Leider fehlte ihm die Muße dazu, und ſo blieben ſie vereinzelt und zerſtreut, bis man unlängſt eine Reihe derſelben (17 Lieder, op. 74) zuſammenſtellte und (zugleich mit deutſchem Texte) herausgab.

Lange Zeit hielt Chopin ſich in einer gewiſſen Entfernung von den gefeiertſten Berühmtheiten der franzöſiſchen Hauptſtadt; der laute Schwarm ihrer Anhänger ſchreckte ihn zurück. Er ſelbſt aber hatte in ſeinem Weſen nichts, was ihre Neugier reizte; der Eindruck, den ſeine ganze Perſönlichkeit machte, war im Gegenſatz zu ſeinen Compoſitionen zu harmoniſch, als daß er eines Commentars zu bedürfen ſchien. Hinter der Heiterkeit der Reſignation verbarg er das Weh ſeines Herzens, und Keinem hat er ſich über ſich ſelbſt geöffnet; ja ſeine Zurückhaltung ging ſo weit, daß er ſogar jede andere Correſpondenz, außer der mit ſeinen Angehörigen, vermied. Ueberdies pflegte

er ſich an öffentlichen Fragen und Discuſſionen nie zu betheiligen; entbehrte doch ſeine Natur zu ſehr der inneren Ruhe, um nicht die Aufrechterhaltung der äußeren wenigſtens zu erſtreben. Nur in einem einzigen Falle brach Chopin ſein abſichtliches Stillſchweigen, ſeine gewohnte Neutralität; nur in Sachen ſeiner Kunſt verzichtete er nicht darauf, ſein Urtheil rückhaltlos auszuſprechen und ſeinen Einfluß energiſch geltend zu machen. Als im Jahre 1832, kurz nach ſeiner Ankunft in Paris, ſich in der Muſik wie in der Literatur eine neue Schule bildete, die, die politiſche Gährung jener Zeit auf das friedliche Gebiet der Kunſt verpflanzend, mit Ungeſtüm das Joch der alten Formeln abſchüttelte und die Romantik auf die Tagesordnung ſetzte, trat im Anſchluß an Hector Berlioz, den kühnſten und begabteſten Repräſentanten dieſer Richtung, auch Frederic Chopin auf. Während der erſten Jahre dieſes Kampfes nahm er lebhaften Antheil an den Verhandlungen über dieſen Gegenſtand, ſpäter aber, als ſeine Ideen ſich Bahn gebrochen hatten, ſuchte er nie wieder Gelegenheit, ſich an die Spitze einer Partei zu ſtellen. Daß er ſich jedoch auch in dieſer Beziehung allezeit treu geblieben, bezeugt ein Blick auf ſeine Werke. Sie ſind ein praktiſcher Nachweis ſeiner theoretiſchen Forderungen und überraſchen in der That ſelbſt den freier denkenden Geiſt unſerer Tage durch ihre geniale Nichtachtung althergebrachter Formen und Geſetze, durch die kühne Selbſtſtändigkeit, mit der ſie an die Stelle des Alten Neues ſetzen, der Idee allein das Recht zugeſtehend, Form und Geſetz ſich ſelber zu bedingen. Nicht aber ein frivoler, revolutionärer Geiſt war es, der ihn dazu inſpirirte, ſondern vielmehr der ſtarke, freudige Glaube an den ewigen Fortſchritt der Kunſt und das ſtolze Bewußtſein des Genius, der Regel und Geſetz in ſich ſelber trägt. Die ſoliden Studien ſeiner Jugend, der Cultus für die Schönheiten unſerer claſſiſchen Werke, in dem

er erzogen worden, bewahrten ihn vor jenen unglücklichen mißlungenen Neuerungsverſuchen, wie ſie mehr als ein Vertreter der neuen Ideen hervorgebracht hat. Ihm war die Kunſt ein ſchöner, heiliger Beruf, und er war ſtolz auf denſelben und weihte ſich ihm mit frommer Begeiſterung. Darum auch fühlte ſich ſein reizbares, auf das Ideale gerichtetes Künſtlergemüth leicht verletzt durch die profanen Aeußerungen Verſtändnißloſer, und den indiscreten Verſuchen, ſein Talent auszubeuten, denen der Künſtler ſo häufig begegnet, wußte er ſogar ſehr ſcharfe Erwiderungen entgegenzuſetzen. So, als eines Tages, nach einem Diner, das in der voreiligen Rechnung auf ſein Talent und den durch daſſelbe zu gewährenden Genuß eines ſeltenen muſikaliſchen Deſerts veranſtaltet worden war, der Wirth ihn aufforderte, ſeinen Gäſten dieſen erwarteten Genuß zu verſchaffen, weigerte er ſich anfangs; als aber die Bitten immer zudringlicher wurden, ſagte er mit faſt erſtickter Stimme, wie um die Wirkung ſeiner Worte noch zu verſtärken: „Ach, mein Herr, ich habe ja faſt gar nichts gegeſſen!“

Mehrere Jahre vergingen, während welcher Chopin faſt ausſchließlich auf den Verkehr mit den ihm befreundeten Polen beſchränkt blieb, als endlich im Jahre 1836 eine der gefeiertſten Erſcheinungen von Paris in ſein Leben trat, und einen bedeutungsvollen Einfluß auf daſſelbe gewann. Die geniale George Sand, deren erſte Romane und „Briefe eines Reiſenden“ zu jener Zeit Aufſehen erregten, hörte durch einen ihr und Chopin zugleich befreundeten Muſiker voll enthuſiaſtiſcher Bewunderung von Letzterem ſprechen; ſie vernahm, wie man mehr als ſein Talent, noch ſein „poetiſches Genie“ pries; ſie lernte ſeine Werke kennen und erſtaunte über den Reichthum, die Poeſie und Nobleſſe der Empfindung, von der dieſelben Zeugniß gaben, und ſie ward begierig auf die Bekanntſchaft eines Künſtlers,

der alles das in ſich zu vereinigen ſchien, was ſelbſt ihrer Phantaſie unerreichbar dünkte.

Chopin indeſſen fühlte ſich durch eine ſeltſame Scheu von einer Frau zurückgehalten, die ſich ſo verſchieden von allen anderen Frauen zeigte; gefliſſentlich vermied er es lange Zeit, ihr zu begegnen. Sie aber ſchien von alledem nichts zu bemerken, voll Unbefangenheit kam ſie ihm entgegen, und bald zerſtreute ihr Anblick die Vorurtheile, die Chopin bis dahin ſo hartnäckig gegen ſie und alle ſchriftſtellernden Frauen gehegt. Es konnte nicht fehlen, daß ihr ſeltener Geiſt, die hohe Eigenthümlichkeit ihres Weſens auch auf ihn, wie auf ſo viele andere bedeutende Männer, eine lebhafte Anziehungskraft übte, daß gerade das Entgegengeſetzte ihrer Naturen den Reiz ihres Verkehrs erhöhte, und bald auch ſehen wir ſie, mit dem Recht einer Freundin, den bisher ſo zurückgezogenen Meiſter einem weiteren Kreiſe zugänglich machen und die hervorragendſten Geiſter, die Paris zu jener Zeit aufzuweiſen hatte, in ſein ſtilles Daheim einführen. Eine Anzahl der berühmteſten ſeiner Zeitgenoſſen, Repräſentanten der verſchjedenſten Künſte, fanden ſich häufig bei ihm ein, um den Offenbarungen des genialen Künſtlers zu lauſchen und ihm ihre Huldigungen darzubringen: Heinrich Heine und Adolf Nourrit, Ferdinand Hiller und Meyerbeer, Bellini und Liszt, Eugene Delacroix und George Sand, Mickiewicz und Niemcewicz, die Poeten ſeines Vaterlandes, verſammelten ſich um ſein Piano und bildeten die glänzende Zuhörerſchaft, die ihm eine wahrhaft enthuſiaſtiſche Verehrung zollte.

Da ward im Herbſt des Jahres 1837 Chopin von den beängſtigenden Anfällen einer Krankheit heimgeſucht, in deren Folge er nur mit halbgebrochener Lebenskraft noch weiter leben ſollte. Beſorgnißerweckende Symptome nöthigten ihn, um den Gefahren des Pariſer Winters zu entfliehen, zu einer Reiſe

nach dem Süden, und George Sand, die für die Leiden ihrer Freunde ſtets eine ſehr warme Theilnahme bezeigte, entſchloß ſich, um ihn, deſſen Zuſtand die ſorgſamſte Pflege forderte, nicht allein reiſen zu laſſen, ihn zu begleiten. Als Reiſeziel wählten ſie die Inſel Majorka, deren warmes Klima und milde Seeluft auf die Bruſtkranken eine ſo heilſame Wirkung üben, und obwol er bei ſeiner Abreiſe ſo leidend war, daß man für ſeine Wiederkehr bangte, obwol er ſelbſt in Majorka von einer langwierigen und ſchmerzhaften Krankheit befallen wurde, genas er doch wieder ſo weit, daß er ſich mehrere Jahre lang einer leidlichen Geſundheit erfreute.

Ob es der Einfluß des Klimas geweſen, der ihn dem Leben wiedergegeben? Ob ihn das Leben ſelbſt mit ſeinem höchſten Reiz zurückgehalten? Wer mag es ſagen! Vielleicht blieb er nur leben, weil er leben wollte — denn wer mag beſtimmen, wie weit ſich die Macht des Willens auf unſern Körper erſtreckt? Genug, „alle Strahlen des Glücks concentrirten ſich in jener Lebensepoche Chopin's;“ war es ein Wunder, wenn ſie die ſchwache Flamme ſeines Lebens wieder anfachten und zu jener Zeit in ſeinem lichteſten Glanze ſtrahlen ließen?

Während der Dauer ſeiner Krankheit wich George Sand keinen Augenblick von der Seite des Freundes, der ihr dieſe Pflege mit dankbarſter Hingebung lohnte und ihr bis in den Tod treu zu eigen blieb, ſelbſt als dieſe Treue ſtatt des dereinſtigen Glücks nur noch Schmerzen für ihn hatte. Muthig und mit allen ihr zu Gebote ſtehenden Mitteln kämpfte ſie gegen ſeine Krankheit; ſie umgab ihn mit der zarteſten Fürſorge und kannte weder Müdigkeit noch Abſpannung, während ſie Tag und Nacht über ihn wachte, bis endlich das Leiden wich und die düſtere Stimmung, die Chopin's Geiſt gefeſſelt hielt, ſich allmälig zerſtreute, einer lichtvolleren, glücklicheren Raum gewährend.

Seit jener Zeit hörte George Sand nie auf, für ihn die machtvolle Zauberin zu ſein, die ſein Leben dem Tode abgerungen und ſeine Leiden in ein nie gekanntes Glück verwandelt hatte. Die einſame Inſel, von den blauen Fluten des Mittelmeeres umſpült, von Citronenbäumen überſchattet und mit allem Zauber der ſüdlichen Welt ausgeſtattet, ward für ihn eine Stätte des Glücks, das Heimatland ſeines Ideals, und die Erinnerung an die daſelbſt verlebten Tage wurzelte feſt in ſeinem Herzen, wie das Andenken an einen Hochgenuß, den die Götter ihren Lieblingen nur einmal zu gewähren pflegen. So oft er in der Folge jener Zeit gedachte, geſchah es mit „ſolch' warmer Dankesempfindung, als ſpräche er von einer jener Wohlthaten, die genügen, das Glück eines ganzen Lebens zu begründen," und um ſo tiefer ward er ſich des vergangenen Glücks bewußt, je mehr er ſich zeitlich und räumlich von demſelben entfernte.

Seit dem Jahre 1840, nach einem langen Wechſelzuſtande zwiſchen erneuten Krankheitsanfällen und vermeintlicher Geneſung, ſchwand Chopin's Geſundheit und Lebenskraft mehr und mehr dahin. Nur die Wochen, die er alljährlich zur Sommerzeit auf dem Lande in Nohant, der Beſitzung ſeiner Freundin, zubrachte, ſchienen ihm eine wohlthätige Veränderung und Linderung ſeiner Leiden zu bringen. Dort ſammelte er friſche Kräfte und ſelbſt ſein künſtleriſcher Geſtaltungsdrang ſchien belebter unter dem Einfluß dieſer ſonnigen Tage, ſo daß er ſtets mit einer reichen muſikaliſchen Ausbeute wieder heimzukehren pflegte. Mit jedem neuen Winter aber nahm auch ſein Leiden wieder zu und ſteigerte ſich bald in einem ſolchen Maße, daß er nur mit der größten Anſtrengung und endlich faſt gar nicht mehr ſich zu bewegen vermochte. Von 1846 bis 1847 verließ er kaum noch das Zimmer; nur die ſorgſamſte Wartung und Pflege war ſeit dieſer Zeit im Stande, ihn noch am Leben zu erhalten.

Gegen das Frühjahr 1847 verſchlimmerte ſich ſein Zuſtand von Tag zu Tag und er verfiel in eine Krankheit, von der er ſich nicht wieder zu erheben glaubte. Ein verhängnißvolles Ereigniß, das zu jener Zeit ſtattgefunden, erſcheint als die eigentliche Veranlaſſung der letzteren: der Bruch ſeiner Freundſchaft mit George Sand. Ueber die geheimen Motive, die denſelben herbeiführten, etwas Verläßliches zu ermitteln, iſt uns nicht gelungen. Ob er, ob ſie die Schuld daran getragen, wir wagen es nicht zu beſtimmen; — wir wiſſen nur, daß Chopin ſelbſt mit furchtbarer Schwere von jenem Ereigniß betroffen ward. Er fühlte es und ſprach es aus, daß mit dieſem Freundſchaftsbande der letzte Faden zerriß, an dem ſein Leben noch hing; aber mit einer Art bitterſüßer Selbſtpein überließ er ſich immer von neuem der wehmüthigen Erinnerung an jene Zeiten vergangenen Glücks. Vergebens verſuchte man ſeine Gedanken von ihr abzulenken, deren Namen er nie ohne Thränen zu nennen vermochte; vergebens! Es ſchien ihm ein letzter Genuß, ſeine nahe Auflöſung zu fühlen, während er die Vereitelung ſeiner letzten Hoffnungen betrachtete, und wie er einſt leben wollte, als ihm ein ungehofftes Glück aufgegangen, ſo wünſchte er mit dem Untergange deſſelben nun auch zu ſterben. Doch der Tod, den er ſo ſehnſüchtig gerufen, ließ noch eine Zeit lang auf ſich warten. Wol verzweifelte man während mehrerer Tage an der Möglichkeit ſeines Wiederaufkommens; aber Dank der treuen Pflege Gutmann's, des hervorragendſten ſeiner Schüler und vertrauteſten Freundes ſeiner letzten Lebensjahre, der ſich in aufopferndſter Hingebung unabläſſig um ihn bemühte, und deſſen Gegenwart Chopin als die wohlthuendſte empfand, ward ihm noch eine kurze Lebensfriſt vergönnt.

Im Frühjahr 1848, nach der in Paris ausgebrochenen Februar-Revolution, beſchloß er ſeinen alten Plan, eine Reiſe

nach London, zur Ausführung zu bringen. Er wollte das Land kennen lernen, das er dereinſt zu beſuchen gedachte, als noch Jugend und Leben ihm ihr lächelndes Angeſicht zeigten. Wirklich reiſte er auch bald darauf nach England, wo ſeine Werke ſich bereits einer ziemlich allgemeinen Bekanntſchaft und Bewunderung erfreuten. Bevor er jedoch Paris verließ, gab er noch ein Concert in dem ihm befreundeten Pleyel'ſchen Hauſe, und ſeine Freunde hörten ihn daſelbſt zum letzten Male.

In London angekommen, wurde er mit einer Begeiſterung empfangen, die nicht wenig dazu beitrug, ihn ſein Leid eine kurze Zeit lang vergeſſen zu machen. Und er wollte gewaltſam vergeſſen, was hinter ihm lag. Er vernachläſſigte die ärztlichen Vorſchriften und die Vorſichtsmaßregeln, die ihn an ſeinen krankhaften Zuſtand erinnerten; er ging viel in Geſellſchaft, begab ſich ſpät zur Ruhe und ſetzte ſich ohne Rückſicht auf ſeine Geſundheit den mannigfachſten Beſchwerden aus. Bei der Herzogin von Sutherland wurde er der Königin vorgeſtellt und die vornehmſten Kreiſe erblickten eine Ehre in ſeinem Beſuche. Zweimal ſpielte er öffentlich und mehrmals in Privat-Soireen. Auch nach Edinburg begab er ſich von London aus; doch erwies ſich das ſchottiſche Klima als für ihn ſo nachtheilig, daß er ſich bei ſeiner Rückkehr von dort ſehr geſchwächt fühlte. Die Aerzte riethen ihm dringend, England ſobald als möglich zu verlaſſen; doch verzögerte er ſeine Abreiſe noch längere Zeit. Er ſpielte noch in einem zum Beſten der Polen veranſtalteten Concert, und dies war das letzte Liebeszeichen, was er ſeinem Vaterlande ſandte. Mit enthuſiaſtiſchen Ehren- und Beifallsbezeugungen umringten ihn ſeine Landsleute; er ſagte ihnen allen Lebewohl, aber ſie glaubten nicht, daß er für immer von ihnen ſcheiden ſollte. Und ſo fuhr er denn noch einmal, zum letzten Male über's Meer dahin, Paris entgegen, das jetzt ſo wenig mehr

dem Paris glich, das er einſt, vor ſiebenzehn Jahren „gefunden hatte, ohne es zu ſuchen.“

Eine ſchmerzliche Ueberraſchung harrte ſeiner bei der Heimkehr. Sein Arzt, Dr. Molin, deſſen geſchickter Behandlung allein er die Erhaltung ſeines Lebens ſeit einer Reihe von Jahren zu danken glaubte, ſtarb plötzlich, und Chopin, den dieſer Verluſt in hohem Grade entmuthigte, fühlte ſich trotz mehrfachen Wechſels ſeiner Aerzte, außer Stande, zu einem anderen Vertrauen zu faſſen. Eine Art von abergläubiſcher Niedergeſchlagenheit bemächtigte ſich ſeiner und immer tiefer verſank er in einen Zuſtand traurigſter Apathie. Selbſt die Kunſt hörte auf, ihm das zu ſein, was ſie ihm bisher immerdar geweſen, eine tröſtende, heilende, erlöſende Wundermacht. Dem an Leib und Seele gebrochenen Meiſter fehlte es an Kraft, ſich ihr hinzugeben und das Geſtaltungsvermögen verſagte ſeinem einſt ſo ſchöpferiſchen Geiſte. Angeſtrengteſte Sorgfalt pflegte er von je auf die Herausgabe ſeiner Werke zu verwenden. Er, deſſen Phantaſiereichthum in ſeinen Improviſationen die Bewunderung der größten Meiſter erregte, bedurfte — ſo erzählt man — ſobald es ſich darum handelte, ſeine Gedanken in feſte Formen zu bannen, tagelanger Einſamkeit, ja phyſiſcher Entbehrungen, um ſeine geiſtige Thätigkeit zu ſteigern. Seit dem Winter 1848 war er nicht mehr im Stande, anhaltend zu arbeiten; wiederholt verſuchte er einige angefangene Blätter zur Vollendung zu bringen, ohne daß es ihm gelungen wäre, ſeine Gedanken zu ordnen. Das klare Bewußtſein ſeiner abnehmenden Kräfte und die Sorge für ſeinen Ruhm aber ließen ihn endlich die meiſten jener Blätter verbrennen, um ihre Veröffentlichung nach ſeinem Tode zu verhüten. Nur einige wenige Arbeiten wurden uns als vollendete Manuſcripte von ihm zurückgelaſſen. Auch die ihn noch in letzter Zeit beſchäftigende Idee, eine Pianoforteſchule zu ſchreiben,

in welcher er ſeine Gedanken über die Theorie und Technik ſeiner Kunſt und die Reſultate ſeiner langjährigen Arbeiten niederlegen wollte, blieb leider unausgeführt; nur wenige Seiten entſtanden, die das Vernichtungsſchickſal jener anderen Blätter theilten.

Endlich verſchlimmerte ſich ſein Leiden ſo ſichtlich, daß alle Hoffnung auf Wiedergeneſung ſchwand. Seine Schweſter Louiſe, an die ihn, wie an alle ſeine Angehörigen, die innigſte Liebe kettete, eilte auf die Nachricht von ſeinem troſtloſen Zuſtande von Warſchau an ſein Schmerzenslager herbei und blieb ihm zur Seite bis zum letzten Augenblick. Von Woche zu Woche, von Tag zu Tag ſchienen ſich die Schatten des Todes dichter über ihn zu lagern; die Klarheit ſeines Bewußtſeins aber verließ ihn nicht bis an's Ende. Die Wünſche, die er in ſeinen letzten Stunden äußerte, bezeugen die ruhige Ergebung, mit der er dem Tod in's Angeſicht ſchaute: an der Seite Bellini's, des Kunſtgenoſſen, mit dem ihn ein inniges Freundſchaftsband verbunden, wünſchte er zur Ruhe beſtattet zu werden, und die Kleider, die er einſt bei ſeinen Concerten getragen, ſollte man ihm mitgeben in ſein frühes Grab; — ſo fand ſeine Liebe zur Kunſt noch in ſeinem letzten Willen ihren letzten, rührenden Ausdruck.

Zu Beginn des October 1849 blieb weder Zweifel noch Hoffnung übrig. Am 15., einem Sonntag, erſchien ſein Zuſtand bedenklicher denn je und erregte die ſchmerzlichſten Befürchtungen ſeiner Freunde, die ſich fortwährend um ihn verſammelten; doch ertrug er ſeine Leiden mit Geduld und großer Seelenſtärke. Die Gräfin Potocka, die, tief ergriffen und unter ſtrömenden Thränen, am Fuß ſeines Lagers ſtand, erregte ſeine Aufmerkſamkeit. Groß, ſchlank, weiß gekleidet, erſchien ſie ihm, hehrer Schönheit voll, eine himmliſche Erſcheinung, und als die

Schmerzen ihm einen Moment der Ruhe gönnten, bat er ſie, ihm etwas zu ſingen. Man glaubte anfangs, er phantaſire, aber er wiederholte ſeine Bitte mit Nachdruck — und wer hätte gewagt, ſich dem Sterbenden zu widerſetzen? Das Clavier im Salon wurde an die Thür ſeines Schlafgemachs gerollt und die Gräfin ſang mit ſchluchzender Stimme, während unaufhaltſame Thränen ihre Wangen überfluteten. Sie ſang mit tief pathetiſchem Ausdruck die berühmte Hymne an die Jungfrau, welche Stradella das Leben gerettet haben ſoll. Chopin ſchien weniger zu leiden, während er ihr zuhörte. „Wie ſchön das iſt! Mein Gott, wie ſchön das iſt!“ ſagte er leiſe. „Noch einmal ... noch einmal!“ Die Gräfin, obwol überwältigt von der ſchmerzlichſten Aufregung, hatte dennoch die Kraft, dem letzten Wunſche ihres Freundes zu willfahren und ſang einen Pſalm von Marcello. Chopin befand ſich indeſſen ſchlechter; Alle wurden von Schreck ergriffen und ſanken, hingeriſſen von einer unwillkürlichen Regung, auf die Knie; Niemand wagte zu ſprechen und man hörte nur die Stimme der Gräfin, die „wie eine himmliſche Melodie“ über dem leiſen Schluchzen ſchwebte, das ihre düſtere Begleitung bildete. Chopin's Schweſter kniete, in Gebet und Thränen verſunken, an ſeinem Bett Und die Nacht brach herein und ein Halbdunkel breitete ſeine geheimnißvollen Schatten über dies traurige Bild.

Am folgenden Morgen empfing der Kranke die heiligen Sterbeſacramente. Sie wurden ihm von einem ihm befreundeten polniſchen Abbé in Gegenwart ſeiner Freunde gereicht; darauf winkte er einen nach den andern derſelben an ſein Bett und ertheilte einem jeden ſeinen letzten Segen. Unter den Tröſtungen ſeiner Religion nahm ſein tiefgläubiges Gemüth Abſchied vom Leben. Am Nachmittag des 17. October begann der Todeskampf. „Wer iſt bei mir?“ fragte er mit kaum hörbarer

Stimme; dann neigte er ſein Haupt, um Gutmann's Hand zu küſſen, die es geſtützt hatte, und mit dieſem letzten Liebeszeichen ging ſeine Seele heim zum ewigen Frieden.

Lange Zeit floſſen die Thränen, die man über ihn weinte, der ein Liebling Vieler geweſen; man brachte dem Todten die Blumen, die der Lebende einſt ſo geliebt, und wie in einem Garten ſchien er zu ruhen unter ihrer bunten, duftenden Blütenpracht. Am 30. October 1849 fand die Leichenfeier ſtatt in der Kirche de la Madeleine; die erſten Pariſer Künſtler hatten ihre Mitwirkung angeboten. Chopin's Trauermarſch, der zu dieſem Zwecke inſtrumentirt worden war, eröffnete die Feier; in Mozart's Requiem fand ſie nach dem Wunſch des Verklärten ihren Höhepunkt. Meyerbeer führte mit dem Fürſten Adam Czartoryski den Leichenzug; die Zipfel des Bahrtuches trugen Fürſt Alexander Czartoryski, der Maler Delacroix und die Muſiker Franchomme und Gutmann. Zwiſchen Bellini, dem Freund, und Cherubini, dem von ihm hochverehrten Künſtler, hat man dem Frühvollendeten ſeine Ruheſtätte bereitet und unter der Zahl ſeiner großen Todten nennt der altehrwürdige Père-Lachaiſe auch Frederic Chopin. Die Liebe ſeiner Freunde hat ihm daſelbſt ein Denkmal geſetzt, um das Bild und Gedächtniß des geliebten Meiſters auch den Nachgeborenen zu überliefern. Aber noch ein ander Denkmal ward ihm errichtet von Freundeshand, das nicht, wie der Marmor an ſeinem Grabe, nur die edlen Linien ſeines Kopfes zeigt, ſondern das ganze Bild ſeines Lebens, ſeine ganze Geſtalt, in der vollen Größe und Schönheit ihrer Erſcheinung uns vor die Augen führt. Ein warmer Lebenshauch ruht auf demſelben, ein ſtiller Glorienſchein ſcheint über ihm zu ſchweben, ein unausſprechlicher Anmuthszauber liegt über ihm ausgegoſſen — und der Meiſter, dem wir dies Kunſtwerk danken iſt Franz Liszt. Seine Feder hat ein Bild des Verklärten ent-

worfen, das Pinſel und Meißel wol nicht vollendeter zu ſchaffen vermöchten; freilich hat ihm auch das Herz dabei die Feder geführt, und er ſchrieb mit Darangebung ſeines ganzen inneren Menſchen. Vielleicht hat keiner ſeiner Freunde den großen Todten tiefer betrauert, die Größe ſeines Genius höher zu würdigen verſtanden als er, der unter unſeren großen Muſikern als der ihm wahlverwandteſte erſcheint; gewiß aber iſt, daß Keiner ſo viel wie er dazu beigetragen, das Verſtändniß des Meiſters der Mit- und Nachwelt zu erſchließen; denn wie er einſt, nächſt Chopin ſelber, der vollkommenſte Interpret der Schöpfungen des Künſtlers war, ſo hat er auch die perſönliche Erſcheinung deſſelben unſerm Herzen nahe zu bringen gewußt. Und dazu gebührt ihm noch das Verdienſt der völligen Eigenartigkeit ſeines Werks; wer Chopin wahrhaft kennen und verſtehen lernen will, wird immerdar bei Liszt ſich Raths erholen müſſen, wie das Originalbild ſeiner Künſtlerhand auch als Anregung und Grundlage dieſer kleinen Skizze diente.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Werke, die uns Chopin geſchenkt, ſo gewahren wir eine Fülle des dem Schönſten Beizählenden, was unſere Zeit auf muſikaliſchem Gebiet überhaupt hervorgebracht hat. 65 Opera ſind es, die zu Lebzeiten des Meiſters edirt wurden, neun erſchienen als oeuvres posthumes, ſieben ohne Angabe der Opuszahl, und dieſe Werke gehören insgeſammt ausſchließlich der Claviermuſik an. Selbſt wo er, wie in ſeinen Concerten, dem Trio, dem Duo concertante, Streichinſtrumente einführt, geſchieht dies nur begleitweiſe, die Principalſtimme bleibt immer dem Pianoforte zugetheilt.

Mit Recht gewiß beklagte Robert Schumann, der idealſte aller muſikaliſchen Kritiker, daß Chopin mit einer Selbſtbeſchränkung, die bei einem Meiſter ſeiner Bedeutung nahezu bei-

ſpiellos ſein dürfte, ſich der großen Formen ſeiner Kunſt und der gewaltigen Wirkungen großer orcheſtraler Maſſen gänzlich begebend, in ſeinem Schaffen auf den engen Kreis der Clavier-muſik beſchränkte, während doch ſeine Gaben ihn dazu berufen erſcheinen ließen, „auf die Fortbildung der Kunſt im Allge-meinen“ Einfluß zu gewinnen; aber mit der gleichen Berechtigung auch fügt er hinzu, daß das, was er bisher geſchaffen — Schumann ſchrieb dies im Jahre 1841 — genüge, um ſeinen Namen den „unvergänglichen in der neueren Kunſtgeſchichte an-zureihen.“ Rechten wir denn nicht mit ihm, der ſtets an ſein eigenes Können den ſtrengſten Maßſtab legte und deſſen klare Selbſterkenntniß ihn hingewieſen auf ein Gebiet, auf dem er ſo Hervorragendes zu leiſten beſtimmt war; anerkennen wir viel-mehr freudig, wie er in jenen beſcheidenen, ſelbſt gewählten Kreis epochemachend eingegriffen und auf die Entwickelung des-ſelben den bedeutungsvollſten Einfluß gewonnen! Er hat die Individualität des Pianoforte weiter ausgebildet und es zu einer Macht, einer Selbſtſtändigkeit erhoben, die es des Orcheſters faſt unbedürftig erſcheinen läßt; er bereicherte die Melodik, in-dem er eine ihm ganz ſpeciell eigene, ebenſo piquante als an-muthige Ornamentik in der Hauptſtimme wie in der Begleitung anwendete; er erweiterte die Harmonik, vor allem durch jene oft ſo überraſchend wirkenden Progreſſionen und chromatiſchen und enharmoniſchen Wendungen, und verlieh endlich der Rhythmik, beſonders durch die Einführung ſeines Tempo rubato, eine bis-her ungeahnte Mannigfaltigkeit. Aber auch verſchiedene ganz neue Kunſtgattungen hat Chopin's poetiſches Genie der Muſik erſchloſſen, wie er bereits vorhandene in durchaus eigenartiger Weiſe zu benutzen und umzugeſtalten verſtand. Wir begegnen unter ſeinen Compoſitionen Balladen und Präludien, Nocturnes und Scherzos, Impromptus und Boleros und anderen bis dahin

wenig oder gar nicht gebrauchten Kunſtformen; nicht minder finden die alten ehrwürdigen Namen des Concerts und der Sonate, die großen uns aus claſſiſcher und vorclaſſiſcher Zeit überkommenen Formen der Claviermuſik durch das vielſeitige Genie des Meiſters ihre Vertretung. Seine beiden Concerte in E- und F-moll (op. 11 und 21) erfreuen ſich eines allgemeinen Gekannt- und Geliebtſeins; wir begegnen denſelben häufig in unſeren Concertprogrammen, und in der That bieten ſie dem Virtuoſen reiche Gelegenheit zur Entfaltung glänzendſter geiſtiger wie techniſcher Mittel. Das zweite und bedeutendere enthält jenes ſchon erwähnte wunderbar ſchöne Adagio, das Liszt als „von wahrhaft idealer Vollendung" bezeichnet. Einer ungleich geringeren Verbreitung dürfen ſich die vier Sonaten rühmen, die er geſchrieben, ſo hoch bedeutungsvoll ſie dem erſcheinen, der ſich mit liebevollem Ernſt in ihre tiefen Schönheiten verſenkt. Nur der der großen B-moll-Sonate, op. 35, entnommene Marche funèbre iſt weiter als die meiſten ſeiner Werke hinausgedrungen in die Welt. Für die eigene Todtenfeier Chopin's zuerſt inſtrumentirt, haben ſeine ergreifenden Klänge ſeitdem manchen großen Todten zur letzten Ruhe geleitet. — Von hohem Intereſſe zeigt ſich die Sonate in H-moll, op. 58, deren genialer erſter Satz insbeſondere im Verein mit der Cello-Sonate, op. 65, bemerkenswerthe Spuren deutſchen Elements an ſich trägt, wie letztere ſogar Etwas wie Schumann'ſchen Einfluß zu verrathen ſcheint. Auch ein Trio, op. 8, hat uns Chopin geſchenkt, doch gehört daſſelbe zu den früheſten ſeiner Schöpfungen und erhebt ſich, trotz des auch ihm innewohnenden Reizes, nur zum Theil zu der Höhe der ſpäteren, obwol die Originalität ſeines Genius ſchon hier ſichtbar genug zur Erſcheinung kommt.

Unter den Scherzos, einer in dieſer Weiſe erſt durch Chopin ausgebildeten Kunſtform, hat vor allen das in B-moll,

op. 31, die weiteſte Verbreitung gefunden — und mit Recht. Schumann nannte daſſelbe „nicht uneben einem Byron'ſchen Gedicht zu vergleichen, ſo zart und keck, ſo liebe- und verachtungsvoll," und in Wahrheit, giebt es wol etwas Düſtereres und zugleich Holderes, etwas ſo glühend Schmerzenvolles und hinreißend Leidenſchaftliches als dieſes Tongemälde in ſolch' kleinem, anſpruchsloſen Rahmen? So tief grollen und ſo heiß lieben, ſo himmelhoch jauchzen und ſo zum Tode betrübt ſein kann nur Chopin, dieſer einzige Meiſter! Aber ſelbſt unter ſeinen Werken findet ſich vielleicht nur noch die Ballade in G-moll, op. 23, die, als ein ähnliches Stimmungsbild, ſich jenem Scherzo zur Seite ſtellen ließ. Sie iſt die großartigſte und kühnſte jener vier Balladen, zu denen Chopin durch die Gedichte ſeines Freundes und Landsmannes Mickiewicz die Anregung empfing; noch häufiger gehört und geſpielt iſt die dritte derſelben in As-dur, op. 47, die anmuthiger und gewinnender an Form, aber geringer an innerer Bedeutung iſt.

So bieten ſeine Phantaſien und Impromptus, ſeine Variationen und Rondos, ſeine Walzer und Etüden, all' ſeine dem feinſten Salongenre angehörigen Arbeiten viel des Schönen und Eigenartigen; allenthalben iſt es ein neuer Geiſt, der die alten Formen durchdringt und mit friſchem Lebenshauch beſeelt; — einen wahrhaften Schatz duftigſter Poeſie aber eröffnen uns ſeine Präludien und Notturnos. Das ſind echte Träumereien, echte Bilder der Nacht, aus Feenzauber und Mondesglanz, aus Herzeleid und Herzensfreud' zuſammengewoben. Süße Lockſtimmen und ernſte Klagelaute, fromme Gebete und bittere Seufzer, ſeliges Liebesgeflüſter und herbe Verzweiflungstöne klingen darin wieder; aber die reinen Harmonien überſtimmen die Diſſonanzen, die Schmerzen löſen ſich in der geläuterten, überirdiſchen Atmoſphäre, die darin athmet. Es ſcheint, als habe

ſich der Meiſter am wohlſten, am befreiteſten in jener Welt gefühlt, als habe er ſich gern zu ihr geflüchtet und bei ihr Vergeſſenheit geſucht für die Kämpfe und Nöthen ſeines Daſeins; jene Kämpfe, von denen ſeine Lippen ſo ſtandhaft ſchwiegen und ſeine Werke doch ſo unverhülltes Zeugniß geben, und deren nicht geringſter einer der täglich ſich erneuende Kampf war zwiſchen ſeiner willensſtarken Seele und ſeinem ſchwachen, gebrochenen Körper. Und noch eine andere Welt war es, zu der ſeine Phantaſie oftmals ihre Zuflucht nahm: die Welt ſeiner Vergangenheit, ſeiner Jugendzeit. Wie oft er zu derſelben zurückkehrte, wir wiſſen es, auch wenn ſeine Lippen es niemals ausgeſprochen hätten — ſeine Werke geben es kund. Oder iſt nicht die reiche Anzahl vaterländiſcher Tanzweiſen, all' die Polonaiſen und Mazurken, die er uns hinterlaſſen, der vollgültigſte Beweis deſſen? In ihnen erſcheint Chopin's Individualität am charakteriſtiſchſten ausgeprägt, all' die verſchiedenen Richtungen und Stimmungen ſeines Naturells zeigen ſich hier vereinigt. Vielleicht iſt noch niemals vor und nach ihm das Weſen des Tanzes ſo idealiſch aufgefaßt, nie ein ſo tiefer Sinn und Gehalt ihm unterbreitet worden; Etwas wie eine nationale Macht ruht in dieſen Klängen, die das darniedergeworfene und zerriſſene Volk der Polen immer von neuem an ſeine Zuſammengehörigkeit mahnen wird. Es iſt eben ein Leben allein, das, unbeſchadet ihrer Mannigfaltigkeit, in allen ſeinen Werken athmet, und dieſes iſt das ureigene Leben ihres Schöpfers ſelbſt. Aber wie ſein Leben an dasjenige ſeines Volkes gebunden war, ſo mußten auch in dem Spiegelbild deſſelben, das ſeine Schöpfungen darbieten, die nationalen Vorzüge wie Schwächen vereint erſcheinen, und fürwahr, wer fände in ihnen nicht jenes ſeltſame Gemiſch von Schwärmerei und Haß, Grazie und Wildheit, Glut und Wunderlichkeit, Adel und kranker Excentricität, das dem polniſchen

Charakter eigen, und das erſt in den ſpäteren vollendetſten Erzeugniſſen des Meiſters zurücktritt hinter einem allgemeineren, idealen Gehalt, in dem Maße, als ſein Geiſt, ſeine Anſchauungen ſich univerſeller geſtalteten? „Der Künſtler ſoll in ſeiner Nationalität nicht untergehen," hat einer unſerer großen Meiſter geſagt. Auch Chopin iſt darin nicht untergegangen — er iſt vielmehr aufgegangen in derſelben. Und ſo, wie wir zuweilen einen Dichter oder Künſtler erſcheinen ſehen, der den poetiſchen Sinn und Gehalt ſeines Volkes und ſeiner Zeit in ſich zuſammenfaßt und in ſeinen Schöpfungen repräſentirt, ſo ward auch Chopin der Poet des Landes und der Zeit, die ihn geboren. Er hat dies Reſultat nicht gewollt und geſucht, nicht im Voraus ſchuf er ſich ein ſolches Ideal, als eine freie Gunſt der Natur vielmehr iſt es ihm geworden. Er ſang nur das, was ſein Herz ihm eingab, die einfachen Empfindungen ſeiner Seele, die freilich mit denen ſeines Volkes verwachſen, ja identiſch waren; er ließ die glänzenden Bilder ſeiner Kindheit und Jugend, die bunten Traumgeſtalten ſeines Lebens lebendig werden vor ſeinen Blicken, und indem er ſie in ſeine Werke bannte, gab er ſowol ſeinem eigenen Ideal, als dem ſeines Volkes Ausdruck. Er ſelber aber iſt zur Idealgeſtalt geworden. Schon ſchläft er mehr denn zwei Jahrzehnte in fremder Erde, fern den Seinen, die er ſo ſehr geliebt, und dennoch lebt er fort in ewiger Jugendſchöne, ein unvergängliches Leben. Stolz nennt ſein Vaterland den Namen Frederic Chopin, als ſeiner treueſten Söhne einen; uns aber gilt mehr der höhere Ruhm, daß er bis zum Tod getreu geblieben ſeiner geiſtigen Heimat, ſeiner göttlichen Kunſt.

Franz Liszt.

Es hat zu allen Zeiten Menſchen gegeben, die licht- und glanzvoll ihren irdiſchen Wandel vollendeten und hinter deren ſonnenhaftem Leuchten ſich doch manch' räthſelhaftes Dunkel, mancher Sonnenfleck verbarg. Auch Franz Liszt gehört in die Reihe jener glänzenden Erſcheinungen. Groß und feurig, wie ein wunderbar Geſtirn, ſtieg er auf am Himmel der Kunſt, ſein Glanz entzückte, ſein Licht blendete unſere Sinne; der Weltlauf aber, zu dem er berufen, durchmißt weitere Bahnen als derjenige gewöhnlicher Sterblicher, und ſo geſchieht es, daß er ſich zeitweiſe unſerm Blick entzieht, daß Wolken und Fernen ihn verhüllen vor unſerm ſuchenden Auge. Daß es etwas Räthſelvolles ſei um ſolche Erſcheinungen, wer möchte es leugnen? — Und dennoch ſind es eben die ungelöſten Fragen, die unſer Intereſſe, unſere Forſchungsluſt am lebhafteſten erregen.

Gleich mehr als einem unſerer großen Künſtler trägt auch Franz Liszt etwas Titanenhaftes an ſich. Er, der — nachdem er als Virtuos einen Triumphzug durch die Welt vollendet hatte, wie er an Glanz ſeines Gleichen nicht kennt — Thatkraft genug beſaß, die Errungenſchaften eines halben Lebens hinter ſich zu werfen und den Kampf und Wettlauf von neuem zu

beginnen, um auch auf dem Feld der Compoſition um die Palme zu werben; er — der anfänglich faſt alleinſtehend gegen eine Legion von Gegern, für ſeine und ſeines Kunſtgenoſſen Wagner's Ideen kämpfte und durch die ſiegreiche Macht derſelben eine täglich ſich mehrende, über alle Lande verbreitete Schaar begeiſterter Anhänger zu gewinnen wußte — muß er uns nicht als mit einer Fülle außergewöhnlicher Kräfte ausgeſtattet erſcheinen? Liszt iſt und bleibt eine Wundergeſtalt für alle, für ſeine Freunde ſowol als für ſeine Gegner. Sein die ſeltſamſten Wandlungen darbietendes Leben iſt uns auf mehr als eine Frage die Antwort ſchuldig geblieben. Seine Natur bewegt ſich in Extremen. Vielleicht liegt der Schlüſſel zu dem Geheimniß ſeiner Erſcheinung in der Vermählung der entgegengeſetzteſten Elemente — des Dämoniſchen und des Göttlichen, die bei ihm, wie wol in ähnlicher Weiſe bei keinem zweiten Genius zum Ausdruck kommt. Daß eine dämoniſche Macht ihm innewohnt, wer von Allen, die jemals ſeiner künſtleriſchen und menſchlichen Erſcheinung näher getreten, hätte es nicht empfunden? Und wiederum, daß etwas Gottgeborenes in ihm thront, wer, ſo er den Genius von Gottes Gnaden nicht zu verleugnen wagt, müßte es nicht freudig bekennen? Es mag ſein, daß eine völlig unparteiiſche Beurtheilung Liszt's für einen jeden unter uns, den Mitlebenden, zur Unmöglichkeit wird. Noch fehlt uns die Freiheit des Blickes, die allein in zeitlicher wie in räumlicher Ferne gewonnen wird; auch erſchwert der des Meiſters perſönlichem Weſen eigene, faſt ſprüchwörtlich gewordene Zauber, die ſich allenthalben geltend machende Souvränetät ſeines Genius, die Unbefangenheit des Urtheils um ein Beträchtliches. Doch muß man ihm gegenüber, ſei es für, ſei es wider ihn, Partei ergreifen; ihm gleichgültig gegenübertreten, ihn und ſeine Beſtrebungen wol gar überſehen wollen kann Keiner, der es redlich meint mit ſich und der Kunſt.

An Kämpfen und Parteiweſen, das ſich auf Grund ſeines Auftretens als Orcheſter- und Kirchencomponiſt entſpann, hat es denn auch nicht gefehlt bis auf den heutigen Tag. Während man aber voll leidenſchaftlichen Eifers bald für, bald wider ihn Zeugniß redete, enthielt er ſelbſt ſich jeden perſönlichen Antheils. Für Andere führte er ſeine glänzenden ſchriftſtelleriſchen Waffen — für ſich ſelber verſchmähte er ſie: ſeine künſtleriſchen Thaten ſollten allein für ſich ſprechen. Auch den erbittertſten Angriffen gegenüber verharrte er in vornehmer Ruhe, vielleicht im Bewußtſein deſſen, daß auch *ſeine* Stunde noch kommen müſſe, und daß die Zukunft eine gerechtere Richterin zu ſein pflegt als die Gegenwart.

In Raiding, einem Dorfe bei Oedenburg in Ungarn, am 22. October 1811 ward Franz Liszt geboren. Ein ſeltſam Geſtirn leuchtete über ſeiner Geburt: der Komet, zu dem in jenem Jahre die Welt bewundernd emporblickte. Im Uebrigen aber ſchienen die Sterne den erſten Lebensjahren des Knaben nicht allzu günſtig — es waren beſcheidene Verhältniſſe, die ſeine Kindheit umgaben. Sein Vater, Adam Liszt, entſtammte einer vornehmen, altadeligen Familie, die, in ihren Vermögensverhältniſſen mehr und mehr zurückgekommen, ſich endlich ihrer adeligen Vorrechte gänzlich begebend, in eine einfache bürgerliche Sphäre eingetreten war. Er bekleidete das Amt eines Rechnungsführers des Fürſten Eſterhazy, dem er mit größter Treue und Gewiſſenhaftigkeit vorſtand, ohne daß es ihm jedoch die Befriedigung zu gewähren vermochte, die ſein ſtrebſamer Geiſt ſuchte und bedurfte. Von Natur mit mancherlei Gaben und vor allem mit einem bemerkenswerthen muſikaliſchen Talent ausgeſtattet, das ihn ſowol auf der Violine, wie auf dem Cello und Pianoforte zu anerkannter Fertigkeit gelangen ließ, empfing er durch die in dem benachbarten Eiſenſtadt ſituirte Capelle des

Fürſten Eſterhazy immer erneute künſtleriſche Anregung, und ſogar die nähere Bekanntſchaft mit einigen hervorragenden Größen ſeiner Lieblingskunſt ward ihm daſelbſt vermittelt. So brachte ihn ſein täglicher muſikaliſcher Verkehr in dieſer Stadt mit Haydn, dem damaligen Capellmeiſter des Fürſten, in häufige Berührung, in beſonders nahe freundſchaftliche Beziehungen aber trat er zu Hummel, der dort als Concertmeiſter wirkte. Seine weit über ſeinen eigentlichen Stand hinausgehende Bildung, die ihm als einziges Erbtheil der einſt bevorzugten Stellung ſeiner Familie überkommen, befähigte ihn, die erſten Regungen des jugendlichen Genius in dem Sohne nicht nur rechtzeitig zu erkennen, ſondern auch nach beſten Kräften zu fördern und zu unterſtützen. Nachdem eine beſorgnißerregende Kränklichkeit des Knaben, die die Eltern wiederholt für ſein Leben fürchten ließ, mit ſeinem ſechsten Jahre glücklich überwunden war, begann der Vater auf dringende Bitten mit ihm den Clavierunterricht. Die Fortſchritte, welche derſelbe gewahren ließ, waren die bedeutendſten und erregten das Staunen des Vaters. Des Knaben Luſt am Clavierſpiel ſteigerte ſich zur förmlichen Leidenſchaft, und die Reſultate eines dreijährigen Unterrichts zeigten ſich als ſo außerordentliche, daß Adam Liszt endlich den in ſeiner Umgebung immer lauter werdenden Aufforderungen folgen zu müſſen glaubte und ſeinen Sohn bei einem Concert in Oedenburg öffentlich auftreten ließ. Er ſpielte ein Concert von Ries und eine freie Phantaſie. Der Erfolg war der günſtigſte und veranlaßte den Vater, den Verſuch in einer größern Stadt zu wiederholen. Aber auch das zahlreichere und kunſtverſtändigere Publicum Preßburgs, dem ſich der Knabe bald darauf in einem eigenen Concerte vorſtellte, zollte ſeinen Leiſtungen den lebhafteſten Beifall, und eine Anzahl eifriger, der Ariſtokratie des Landes zugehöriger Kunſtfreunde richtete das dringende Geſuch an den Vater,

ſeinen Sohn gänzlich einer Laufbahn zazuführen, für die die Natur ſelbſt ihn berufen zu haben ſchien. Als Adam Liszt aber, im Hinblick auf ſeine beſchränkten Verhältniſſe, die Schwierigkeiten eines ſolchen Unternehmens geltend machte, eröffneten zwei großherzige Männer, die Grafen Amadée und Szaparry, unter ihren Standesgenoſſen eine Subſcription zu dieſem Zweck, die ihm für die Dauer von ſechs Jahren eine jährlich Rente von tauſend Gulden ſicherte. Dankbar und erfreut kehrte der Vater mit ſeinem Sohne nach der Heimat zurück, um daſelbſt die Vorbereitungen für den veränderten Lebensplan zu treffen. Aber ein lebhafter Widerſtand ſollte ſeinen Wünſchen und Beſtrebungen dort in Perſon ſeiner Gattin erſtehen. Nur nach langem, ſchweren Kampfe konnte die Mutter des Knaben, ein edles liebevolles Gemüth, ſich in den Gedanken ergeben, ſich von dem einzigen Sohn, den ihr der Himmel geſchenkt und an dem ihr Herz mit wahrem mütterlichen Fanatismus hing, zu trennen. Ihre Seele bangte bei dem Gedanken an die Kämpfe und Leiden, an denen die Laufbahn des Künſtlers ſo reich zu ſein pflegt, und beſorgt fragte ſie den Gatten, was aus ihnen werden ſolle, wenn nach Aufgebung ſeiner Stelle, nach Verlauf jener ſechs Jahre „ſeine Hoffnungen ſich vereitelten?“

„Was Gott will!“ rief der neunjährige Knabe, der in ſtillem Bangen jenen Worten gelauſcht hatte — und dieſes Wort trug den Sieg davon über jeglichen Einwurf der ſorgenden Mutter und Freunde. Es befeſtigte den Entſchluß des Vaters, der fortan durch nichts mehr erſchüttert werden konnte. Und in der That ſehen wir ihn auch bald darauf nach Wien gehen, um, nachdem der Plan, Franz der Führung ſeines nach Weimar übergeſiedelten Freundes Hummel zu übergeben, an den zu hoch geſtellten Bedingungen deſſelben geſcheitert war, ſeinen Sohn dem berühmten Clavierlehrer Czerny daſelbſt als Schüler zuzuführen.

Erſt eines beſonderen Intereſſes bedurfte es, bevor der mit Arbeiten mannigfaltigſter Art überhäufte Meiſter ſich zur Uebernahme des Unterrichts des Knaben bereit erklärte; doch die erſte Begegnung mit demſelben ſchon äußerte die gewünſchte Wirkung. Die Begabung des jungen Franz überraſchte ihn, auch wenn ihm in der Technik ſeines Spiels noch Manches tadelnswerth dünkte und ihn veranlaßte, ihm anfangs leichtere Aufgaben zu ſtellen, als derſelbe bisher gewohnt war und es ſeinem ſtrebſamen Geiſte angemeſſen erſchien. Eine leiſe Mißſtimmung machte ſich in Folge deſſen zwiſchen Lehrer und Schüler bemerkbar, doch wich dieſelbe bald wiederum in dem Maße, als dem Erſteren das Verſtändniß für das ungewöhnliche Weſen des Letzten aufging, und mit beſtem Erfolg nahm der Unterricht ſeinen Fortgang.

Glücklicher in der Erkenntniß der jungen Künſtlernatur als Czerny war Salieri, der den Knaben im Partiturleſen unterwies, während Randhartinger in der Compoſition ſein Lehrer ward, und ſein Vater, der ſelbſt während ſeines Wiener Aufenthaltes Muſikſtunden gab, ihm noch nebenbei Repetitionen in Muſik und Sprachen ertheilte.

Unter den Werken, die den Gegenſtand ſeiner Studien bildeten, waren es diejenigen Beethoven's, die die gewaltigſte Anziehungskraft auf ihn ausübten. Das Gefühl höchſter Verehrung, das ſchon die Seele des Vaters für den großen Meiſter empfunden, ſollte ſich in noch höherem Maße auf den Sohn vererben, dem das Glück beſchieden war, ihm auch perſönlich nahe treten zu dürfen. Auf Beethoven's beſonderen Wunſch ward Franz, deſſen Ruf auch in ſeine Einſamkeit gedrungen, von Schindler zu ihm geführt, und noch gedenkt Franz Liszt, der Meiſter, voll tiefer Empfindung jener Stunde, da er, der Unerreichte und Unerreichbare, in ſo ernſten und doch ſo ermuthigenden Worten zu ihm, dem Knaben, geſprochen von dem hohen Beruf,

der ihm auferlegt, als einer der theuerſten Erinnerungen ſeines Lebens. Ja, als nach ungefähr anderthalbjährigem Unterricht der junge Künſtler, mit Zuſtimmung des Vaters und ſeiner Lehrer, den vielen an ihn ergehenden Aufforderungen folgend, in einem im kleinen Redoutenſaal veranſtalteten Concert (am 13. April 1823) zum erſten Mal vor dem glänzenden Publicum der Kaiſerſtadt erſchien, da war es die Gegenwart Beethoven's, das Lächeln ſeines Mundes, ein Zeichen ſeiner Zufriedenheit, darin er einen ſtolzeren Lohn erblickte, als in dem rauſchenden Beifall, den ihm die entzückte Menge ſpendete.

Ein zweites Concert folgte bald jenem erſten und mit ihm wo möglich noch glänzendere Reſultate, die Adam Liszt die Mittel zur weiteren Fortbildung ſeines Sohnes gewährten. Mit leidenſchaftlichem Eifer betrieb er die Carriere des Letzteren; nicht von äußeren Motiven, ſondern allein von dem Wunſche geleitet, all' das Glück und die Erfolge, die ihm ſelbſt die Ungunſt des Schickſals verſagt, auf ihn zu übertragen. Sein Streben ging dahin, Franz nicht nur zum Virtuoſen, ſondern zum Componiſten zu bilden; daher faßte er den Entſchluß, mit ihm nach Paris zu gehen, um daſelbſt ſeine künſtleriſche Ausrüſtung zu vollenden. Zuvor aber unternahmen Vater und Sohn noch im Herbſt des Jahres 1823 eine Reiſe nach Süddeutſchland, und die bei Gelegenheit derſelben in München und Stuttgart veranſtalteten Concerte fügten neue Erfolge zu den bereits errungenen; ja der Knabe, der mit dem berühmten Moſcheles mit Glück zu concurriren vermochte, mußte es ſich gefallen laſſen, von Münchener Blättern ſogar als „ein zweiter Mozart" begrüßt zu werden.

Auf Cherubini, den gefeierten Meiſter und Director des berühmten Pariſer Conſervatoriums, vornehmlich hatte Adam Liszt ſeine Hoffnung geſetzt, als er ſich mit Weib und Kind

nach der franzöſiſchen Hauptſtadt wandte. Er, den er ſich durch Empfehlungen des Fürſten Metternich geneigt glaubte, ſollte, ſo hoffte er, ſeinen Franz unter die Schüler des Conſervatoriums aufnehmen und ſeine Studien ihrer letzten Vollendung entgegenführen. Doch es kam anders, als Vater und Sohn es geträumt. Cherubini verhielt ſich dem genialen Knaben gegenüber kühl und intereſſelos, und trotz eines in aller Form mit demſelben angeſtellten Examens, deſſen ungewöhnlich ſchwierige Aufgaben er auf das Geſchickteſte zu löſen verſtand, erklärte man endlich rund heraus, daß die Aufnahme in die Muſikſchule dem jungen Künſtler, als einem Ausländer, verweigert bleiben müſſe. Ob ein ſolches Geſetz in Wahrheit beſtand, ob man nur die Rivalität des den übrigen Zöglingen des Conſervatoriums ſo weit Vorausgerückten fürchtete, oder ob andere Gründe dabei maßgebend waren, wollen wir nicht entſcheiden; genug, wir wiſſen, daß Vater und Sohn von jener Beſtimmung auf das Schmerzlichſte betroffen wurden, die ihre liebſten Hoffnungen ſo gänzlich zu vernichten ſchien. Wie tief Franz ſelbſt durch jenen unerwarteten Vorfall berührt wurde, hat er ſpäter in den Artikeln: „De la situation des artistes“ ausgeſprochen, die er in der „Gazette musicale“ (1854—55) veröffentlichte.

Indeſſen ſollten die Verhältniſſe eine günſtigere Wendung nehmen, als es anfangs den Anſchein hatte. Zwei Männer von künſtleriſcher wie perſönlicher Bedeutung, Paer und Reicha, die der Prüfung des Knaben beigewohnt hatten und den Ergebniſſen derſelben mit lebhafteſter Theilnahme gefolgt waren, ſuchten, ſo weit es in ihren Kräften ſtand, wieder gut zu machen, was Cherubini gefehlt, und ſtanden dem Vater mit Rath und That treulich zur Seite. Zahlreiche Empfehlungsbriefe öffneten ihm zugleich die Salons der erſten Pariſer Geſellſchaft. Beſonders der Herzog von Orleans, der nachmalige König Louis Philipp,

trug zu der Verbreitung ſeiner Erfolge Weſentliches bei. Seine künſtleriſchen Leiſtungen, wie die Idealität ſeiner perſönlichen Erſcheinung, erhoben ihn zum gefeierten Helden des Tages; materieller wie ideeller Lohn ſtrömte ihm von allen Seiten zu und die Pariſer Blätter des Jahres 1824 ergingen ſich in Lobpreiſungen dieſes phänomenalen Talentes, das, wie ſie einſtimmig bezeugten, „keinen Nebenbuhler mehr kannte.“ Daneben lag er voll unermüdlichen Eifers ſeinen Studien ob; denn mit unabläſſiger Fürſorge war Adam Liszt bemüht, die Gefahren ſolch' frühzeitiger Triumphe von der Seele des geliebten Sohnes fern zu halten, und in richtiger Erkenntniß erblickte er in anhaltendem Arbeiten das ſicherſte Schutzmittel vor den berauſchenden Wirkungen derſelben.

So war Franz Liszt binnen kurzer Zeit der erklärte Liebling der muſikaliſchen Ariſtokratie der franzöſiſchen Metropole geworden. Aber auch den verſchiedenen Departements ſollte die Gelegenheit werden, ihn zu bewundern; in faſt allen hervorragenderen Städten derſelben trat er concertirend auf. Und elbſt nach England hinüber führten ihn 1824 und 25 wiederholte Reiſen, deren erſte er in Begleitung des ihn ſehr protegirenden Erard zurücklegte; während die zweite ihm die Auszeichnungen König Georg IV. eintrug. Dieſſeits wie jenſeits des Canals errang ſein jugendlicher Genius die überraſchendſten Erfolge.

Nach Paris zurückgekehrt, widmete er ſich unter Reicha's Leitung (1826—27) mit Eifer der Compoſition. Schon bei Gelegenheit eines Concerts in Bordeaux hatte ſein muthwilliges Genie es gewagt, eine Sonate eigener Compoſition unter Beethoven's Namen einzuführen, ohne daß man die Täuſchung gewahr geworden wäre. Als das bedeutendſte Ergebniß ſeiner derartigen Arbeiten in jener Zeit aber müſſen wir eine kleine Oper: „Don Sancho oder das Schloß der Liebe“ (nach Text von

Théaulon) erwähnen, bei deren Vollendung ihm Paer zur Seite geſtanden hatte. Gegen Ende des Jahres 1825 fand die erſte Darſtellung derſelben ſtatt. Der gefeierte Nourrit ſang die Hauptrolle und trug, als er gerufen ward, den jugendlichen Componiſten auf ſeinen Armen dem jauchzenden Publicum entgegen. Unter lebhaftem Beifall ward die Oper dann auch auf dem Theater der Academie royale mehrfach wiederholt.

Eine Reiſe nach der Schweiz, eine dritte nach England und ſeine endliche Rückkehr nach Paris bringen eine fortwährende Wiederholung jener enthuſiaſtiſchen Beifallsbezeigungen; doch erſcheint die Geſundheit des jungen Künſtlers plötzlich angegriffen und die von dem bekümmerten Vater zu Hülfe gerufenen Aerzte verordneten zur Wiederherſtellung derſelben das Seebad von Boulogne. Die Reiſe dahin kam auch wirklich zur Ausführung. Doch ſtatt der Geneſung, die der Leidende dort zu finden gehofft, war ſeinem Herzen ein herber Verluſt beſchieden, der es mit der ganzen Gewalt leidenſchaftlichſten Schmerzes erſchütterte. Sein geliebter Vater, der Freund und Führer ſeiner Jugend, ward ihm am 28. Auguſt 1827 in Boulogne durch den Tod entriſſen, und noch im frühen Alter von ſechszehn Jahren ſah Franz ſich plötzlich alleinſtehend in der Welt, der ſchützenden Hand beraubt, die bis dahin jeden ſeiner Schritte ſo ſorglich geleitet. Dennoch drängte er das eigene Weh hinter dem Gedanken an die Mutter zurück. Noch war er ja nicht ganz allein, da ſie ihm geblieben, an der ſeine Seele allezeit mit kindlicher Zärtlichkeit gehangen. Freilich lebte ſie von ihm getrennt, in weiter Ferne; denn nach nur einjährigem Aufenthalt in Paris war ſie nach Graz in Steiermark, in das Haus ihrer Schweſter zurückgekehrt. Doch ſeine Sehnſucht rief ſie nun noch einmal über den Rhein. Inſtändig bat er ſie, ſein Leben mit ihm zu theilen und fortan bleibend in Paris ihren Wohnſitz zu nehmen. Und

ſie nun in Wahrheit kam, da durfte der beglückte Sohn treuen Pflegerin ſeiner Kindheit die bedeutende Summe von),000 Francs, als ſeine bisherigen Erſparniſſe, zu Füßen n, die ihren Lebensabend vor jeglicher Sorge ſicher ſtellen ſollte.

Nicht ohne eine tiefgreifende Wirkung aber war der Ver= des geliebten Vaters auch auf das innere Leben des Sohnes lieben. Die Macht der Schmerzen hatte den Knaben mit m Mal zum Jüngling gereift und ſeinen Charakter zu männ= r Selbſtſtändigkeit gefeſtigt. Da, nach ſeiner Rückkehr nach ris, geſchah es, daß ſeinem Herzen zum erſten Mal das Glück und Leid der Liebe offenbar ward. Ein Mädchen von Schön= heit, Rang und Geiſt gewann ſeine Neigung; — die Ungunſt der Verhältniſſe jedoch, unabwendbare Hinderniſſe, die ſich einer Verbindung mit ihr entgegenſtellten, zwangen ihn zur Reſigna= tion. So tief aber hatte jener kurze Glückestraum in ſeiner Seele Wurzel gefaßt, daß er unter ſchwerem, verzweifelten Kampfe nur ſich von demſelben loszuringen vermochte. Ganz ſeinem Leid und dem Gedanken an daſſelbe hingegeben, zog er ſich, an Gemüth und Körper krank, völlig von der Außenwelt zurück, in ſtiller Abgeſchloſſenheit nur ſeiner Mutter lebend, während ſeine Geſundheit dabei ernſtlich in Gefahr kam und ſo= gar die Nachricht ſeines Todes ſich in Paris verbreitete. Nichts, ſelbſt das dringende Flehen ſeiner Mutter nicht, war im Stande, ihn aus der Abgeſchiedenheit ſeines Schmerzes emporzureißen; ſogar der Ausübung ſeiner Kunſt entzog er ſich faſt gänzlich; nur noch mit Lectüre beſchäftigte er ſich. Von Kindheit an mit ganzer Seele der Religion ergeben, ſucht er bei ihr Troſt und Beruhigung. „Les pères du désert“ wird ſein Lieblingsbuch, und an die Stelle jener früheren genialen Ungebundenheit, jenes jugendlich neckiſchen Frohſinns, der ſeine Freunde entzückt, tritt religiöſe Schwärmerei.

Da trat die räthſelhafte Erſcheinung, welche die Welt jener Tage mit Begeiſterung und Entzücken ohne Grenzen erfüllte, auch an Franz Liszt heran. Paganini, der „Geigerkönig", ein Meiſter, wie die Welt ſeines Gleichen noch nie geſehen, erſchien in Paris, und der dämoniſche Zauber ſeiner Töne, dem Keiner, der ihn jemals vernommen, ſich zu entziehen vermochte, übte auch auf das kranke Gemüth des jungen Künſtlers ſeine Wunderwirkung aus. Seine Seele aus den Banden des Kummers befreiend, ſie emporrüttelnd aus ihrer Traumverſunkenheit, rief er den Genius in ihm zu neuem Leben und dem Bewußtſein ſeiner Größe und Bedeutung wach. Was Liszt von Paganini ausgeſprochen in jenem Nachrufe, den er dem großen Meiſter nach ſeinem Tode gewidmet, das Wort: „das Genie verpflichtet," es war der Gewinn, den die wunderſame Erſcheinung deſſelben ihm gebracht und zugleich die Macht, die ihn wiederum hinausführte in die Welt und das Leben.

Das gewaltige politiſche Ereigniß dieſes Jahres (1830), die franzöſiſche Julirevolution, die vor allem die Gemüther der Jugend heftig erregte, fand auch in ſeiner Seele lebendigen Wiederhall; ideale Bilder und Vorſtellungen einer freieren, glücklicheren Weltgeſtaltung bewegten ſeine Bruſt und ſollten in einer Sinfonie révolutionaire, die er bereits zu ſkizziren begann, ihren Ausdruck finden. Die allgemeine Abſpannung und Enttäuſchung jedoch, die, wie allen derartigen Ereigniſſen, auch jenen Tagen der Erhebung folgte, ließ dies Werk unvollendet und führte ihn, den kaum der Welt Wiedergewonnenen, abermals zurück in ſeine Einſamkeit. Doch ohne Gefahr durfte er ſich jetzt derſelben hingeben, deren beſchauliche Stille ihm dazu diente, ſich jene univerſelle Größe des Geiſtes zu erwerben, die wir an Franz Liszt bewundern.

Bis zum Jahre 1833 überließ er ſich den umfaſſendſten

philoſophiſchen und allgemeinen-Studien, mehr und mehr von der Idee bewegt, daß nicht nur eine künſtleriſche Begabung und Entwickelung, ſondern mit ihr gemeinſam eine allſeitige Ausbildung des Geiſtes und Charakters die Träger und Bedingniſſe wahren Künſtlerthums ſind. Setzte er doch das Weſen des Kunſtwerks in das Weſen des Künſtlers ſelber; ein Theil des eigenen Geiſtes, der eigenen Seele ſeines Schöpfers ſollte jegliches Kunſterzeugniß ſein; ein Stück ſubjectiven Lebens ſollte in ihm objectivirt erſcheinen; alle Virtuoſität wollte er „nur als Mittel, nicht als Endzweck" betrachtet wiſſen. War das Virtuoſenthum vor ihm auf nicht viel mehr als bloſe Fingerfertigkeit hinaus gelaufen, ſo erſchien er, laut Dehn's, des berühmten Harmonikers, Zeugniß, „als der Erſte, welcher der ganz vorzugsweiſe durch ihn ſelbſt nach allen Richtungen hin ausgebildeten Technik eine innere Bedeutung gab, der ſie zu einem höheren Zwecke benutzte." Nachdem er ſich als den ſiegreichen Ueberwinder aller techniſchen und theoretiſchen Schwierigkeiten beglaubigt, erkannte er ſeine Aufgabe darin, die Kunſt zu populariſiren, ſie einzuſetzen in ihre Rechte an der Cultur der Menſchheit, und für die Freiheit des Genius einzutreten. Ziemlich alleinſtehend freilich ſah er ſich mit dieſen ſeinen Ideen inmitten ſeiner Kunſt- und Zeitgenoſſen. Nur wenige vermochten es, den Ernſt ſeiner Beſtrebungen zu begreifen, wie viel weniger ihn zu theilen. Eine ſchmerzliche Verſtimmung ob des Verkennens ſeines eifrigen Strebens bemächtigte ſich ſeiner, und immer unabweisbarer drängte ſich ihm die Nothwendigkeit auf, eine Umgebung zu verlaſſen, die der Verwirklichung ſeiner Ideen ſo geringe Ausſicht bot. Durch eine unerwiderte Neigung überdem ſchwer bedrückt, beſchäftigte ihn eine Zeit lang der Gedanke, Europa den Rücken zu kehren und jenſeits des Oceans, in Nordamerika, ſich und ſeiner Kunſt eine neue Heimatſtätte zu bereiten; doch gab er denſelben, durch

ſeine nahen Beziehungen zu der unter dem Schriftſtellernamen Daniel Stern bekannten Gräfin d'Agoult veranlaßt, wiederum auf und begnügte ſich damit, ſich in der Schweiz einen ſtillen, weltabgeſchiedenen Zufluchtsort zu ſuchen. In Genf ließ er ſich nieder, dort lebte er, ſeinen Studien hingegeben, in tiefer Zurückgezogenheit, nur mit einem kleinen Kreiſe auserleſener Freunde verkehrend, von denen wir nur George Sand's, Adolf Pictet's, de Candolle's und Fürſt Belgiojoſo's Namen nennen wollen. In Gemeinſchaft mit Letzteren führten häufige Ausflüge ihn in die nähere und entferntere Umgegend, und die lebhafte Empfänglichkeit ſeiner Natur ließ die Wunder der ihn umgebenden Hochgebirgswelt in reichem Maße auf ſich wirken. Die Eindrücke, die dieſelben in ſeiner Seele zurückgelaſſen, haben in jener Reihe kleiner charakteriſtiſcher Tonbilder Geſtalt gewonnen, die er ſpäter unter dem Titel: „Années de pélerinage“ zuſammenfaßte und denen er während ſeines italieniſchen Aufenthaltes noch eine zweite Reihe hinzufügte. Sein Geiſt ruhte und raſtete nicht, auch inmitten der glücklichen Beſchaulichkeit jenes Stilllebens, und während er dem Genfer Conſervatorium, an dem er in der ihm eigenen uneigennützigſten Weiſe beſtimmte Lehrſtunden übernahm, einen Theil ſeiner Kräfte widmete, erſtreckte ſich ſeine Thätigkeit auch auf das Gebiet der muſikaliſchen Literatur und die „Gazette musicale“ veröffentlichte zahlreiche Beiträge ſeiner geiſtvollen Feder.

Da rief ein muſikaliſches Ereigniß — Thalberg's Erſcheinen in Paris und der Erfolg, von dem daſſelbe begleitet war — den der Einſamkeit ergebenen Meiſter in das ruheloſe Treiben der franzöſiſchen Hauptſtadt zurück. Es verlangte ihn, den Künſtler kennen zu lernen, der den Ruhm mit ihm theilen zu wollen ſchien, und er beſuchte ſeine Concerte und hörte ihn. Dann erwiderte er die Herausforderung, die in Thalberg's Erfolgen für

ihn lag, mit einer Reihe von Concerten, die geeignet waren, den Unterſchied zwiſchen ſeiner und ſeines Rivalen Künſtlerſchaft darzuthun. Und zu ſeinen Gunſten hatte die Stimme der Kritik alsbald entſchieden. Die vollendete Form Thalberg's entbehrte jener Durchgeiſtigung, wie ſie den Aeußerungen der Liszt'ſchen Kunſt allenthalben eignet; „wie das Talent zum Genie" nur verhielt ſich das neuauftauchende Geſtirn gegen das ſeine. Genug, jener geiſtvollen Frau, die die Frage, wer der Größere von Beiden, mit den Worten entſchied: „Thalberg iſt der Erſte Liszt aber der Einzige," war das ſchöne Vorrecht beſchieden, voraus zu erkennen und zu ſagen, was die ganze Welt ihr nachgeſprochen und nachempfunden hat.

Liszt iſt in Wahrheit der in ſeiner Kunſt Einzige geblieben bis auf den heutigen Tag. Noch hat ihn Keiner erreicht von Allen, die nach ihm kamen, und wir dürfen es ſagen, wol wird auch Keiner jemals ihn erreichen. Denn jene höchſte Vollendung der Meiſterſchaft, die die Materie nicht allein überwindet, ſondern vergeiſtigt, jener ſinn- und ſeelenberückende Zauber, der keinen Widerſtand, ſondern nur ein begeiſtertes Dahingeben kennt, — wo fänden ſie ihres Gleichen? Gleich Paganini, ſeinem großen Kunſtverwandten, der das dämoniſche, aber nicht das göttliche Element mit ihm theilte, ſteht auch Franz Liszt einſam auf den Höhen ſeiner Kunſt, und von ihm ſelber gilt das Wort, das er einſt von dem Geigerkönig geſprochen: „Er erblickte nirgends, auch nur von fern, den läſtigen Schatten eines Erben ſeines Ruhms."

Sieghaft verließ Liszt den Schauplatz ſeines Kampfes, um ſich im Juni 1837 dem Land der Sehnſucht aller Künſtler, Italien, zuzuwenden. Mailand, Venedig, Genua, Florenz und Rom nahmen ihn längere oder kürzere Zeit auf und aller Orten lohnte ein endloſer, immer ſich ſteigernder Beifallsjubel ſeinen

künſtleriſchen Leiſtungen. Zwei Jahre verbrachte er in dem Heimatland der Schönheit und der Künſte, neben der Ausübung ſeiner eigenen Kunſt zugleich den umfaſſendſten äſthetiſchen und kunſthiſtoriſchen Studien hingegeben, zu denen dieſer geweihte Boden ſo unwillkürlich auffordert. Dort, inmitten einer Atmoſphäre, die noch heute von dem Duft einer längſt vergangenen Blüte bildender und redender Künſte durchdrungen erſcheint, erſchloß und befeſtigte ſich ihm jener feine, verſtändnißvolle Sinn für die mannigfaltigen Zweige und Geſtaltungen der Kunſt, der, als eine Aeußerung der Univerſalität ſeines Geiſtes, ſo charakteriſtiſch für ihn iſt und davon ſeine Schriften ſowol, als eine jede ſeiner künſtleriſchen Schöpfungen, ſo beredtes Zeugniß geben.

Aber auch ein anregender, geſellſchaftlicher Verkehr eröffnete ſich dem berühmten Meiſter wie aller Orten, ſo auch in der geſegneten Welt des Südens. Sein glänzender, funkenſprühender Geiſt, die hinreißende Liebenswürdigkeit ſeines ariſtokratiſch vornehmen Weſens, machte ihn überall, wo er auch erſchien, zum gefeierten Mittelpunkt. Mit einer Anzahl bedeutender, ſich zu jener Zeit in Italien aufhaltender Männer knüpfte er nahe Verbindungen an, unter denen namentlich ſein Verhältniß zu Roſſini von Einfluß und dauerndem Werth für ihn werden ſollte. Dann folgten auch wiederum Zeiten tiefſter Zurückgezogenheit und ſehnſüchtigen Ruhverlangens. Liszt liebte es, ſich bisweilen mit dem Schleier des Geheimniſſes verhüllend, vom Schauplatz ſeines Ruhmes plötzlich zu verſchwinden, und ſo ſuchte er ſich fernab der großen Weltſtraße, in der Villa Maximiliana bei Lucca, wie ſpäter in dem unweit Piſa gelegenen San Roſore eine ſeiner Stimmung entſprechende ungeſtörte Einſamkeit. Eine Zeit lang verfolgte er ſogar den Plan, nach dem Orient zu gehen, — nicht als Künſtler, ſondern um eine diplomatiſche Carriere zu machen, wozu ſeine Beziehungen zu hohen Kreiſen

ihm Aussicht gaben; doch blieb derselbe zum Heil seiner Kunst unausgeführt.

Endlich, im October 1839, verließ Liszt Italien, um nach einem flüchtigen Aufenthalt in Triest und Wien zunächst eine kurze aber bedeutungsreiche Zeit in seinem Vaterlande Ungarn zuzubringen. Mit äußerster Spannung sah man dort seiner Erscheinung entgegen, die, ungarischer Erde entstammt, in früher Jugend schon zu europäischem Rufe gelangt und allenthalben als eine epochemachende bewundert ward. Hatte er sich doch überdies erst im vergangenen Jahre auf die edelste Weise daheim in Erinnerung gebracht, als er auf die Nachricht von der furchtbaren Donauüberschwemmung, die Pesth betroffen, in der glücklichen Zeit seines venetianischen Aufenthalts, nach Wien geeilt war, um daselbst zum Besten jener Verunglückten ein großes Concert zu veranstalten, das von dem glänzendsten Erfolg gekrönt war. Schon damals begehrten seine Landsleute ihn in ihrer Mitte zu sehen, der seinem Vaterlande nach einer langjährigen Trennung eine so treue Anhänglichkeit bewahrte, und das, was einige seiner Edeln dereinst an ihm, dem Knaben, gethan, nun als Mann seinem Volke so reichlich wieder vergalt. Doch blieb ihr Wunsch unerfüllt. Besondere Verhältnisse forderten die unverzügliche Rückkehr des Meisters nach Venedig und machten ihm selbst die weitere Verfolgung seiner Triumphe in Wien, wo er seinen Rivalen Thalberg wieder siegreich überwand und namentlich durch eine Reihe von Beethoven-Soirées höchsten Erfolg errang, unmöglich. Erst die letzten Tage des Jahres 1839 sollten Liszt wieder auf heimischer Erde sehen.

Mit wahrhafter Begeisterung ward er bewillkommnet. Eine Deputation reiste ihm zur Begrüßung entgegen; Preßburg und Pesth feierten seine Gegenwart mit glänzenden Festen. „Franz Liszt, Dein Volk ist stolz auf Dich!“ sang man ihm enthusiastisch

entgegen. Die Concerte, die er kurz nach ſeiner Ankunft veranſtaltete, erregten die leidenſchaftliche Theilnahme ſeiner Landsleute in um ſo höherem Grade, als der Ertrag derſelben faſt ausnahmslos mildthätigen Zwecken und zumeiſt den unlängſt begründeten Kunſtinſtituten des Landes gewidmet war. Regte ſich doch gerade zu jener Zeit unter den Beſten des Volks das Bedürfniß nach Hebung und Förderung geiſtiger Intereſſen; man begehrte den Geiſt wahrer Bildung, Kunſt und Wiſſenſchaft auch auf den in dieſer Beziehung bisher ſo ſterilen Boden zu verpflanzen. Mit dem nationalen Aufſchwung Ungarns fiel das lebendige Streben zuſammen, eine höhere Cultur, eine beſſere und allgemeinere Bildung allen Schichten der Bevölkerung zuzuführen; denn man ward ſich bewußt, daß alle materielle Größe ihren beſten Stütz- und Hebepunkt in entſprechendem geiſtigen Wachsthum findet.

So ward Franz Liszt, der ſeinen Landsleuten als der gefeierte Vertreter heimiſcher Kunſt im Auslande erſchien, zugleich als der Repräſentant ihrer eigenen ideellſten Intereſſen betrachtet und ausgezeichnet. Nicht dem Künſtler allein galten die begeiſterten Huldigungen, die man ihm darbrachte, und von denen uns die „Briefe über Liszt's Aufenthalt in Ungarn" ein intereſſantes Bild gewähren, ſondern mehr noch dem edlen, liebenswerthen und großen Menſchen, dem Vertreter des Fortſchritts in der Kunſtwelt Ungarns. Zum Träger einer nationalen Idee ward er ſeinem Volke und ſeine Berühmtheit mit dem geiſtigen Aufſchwung deſſelben in Verbindung geſetzt. In dieſem Sinne auch müſſen wir eine dem Fernerſtehenden ſeltſam erſcheinende Auszeichnung betrachten, die Liszt kurz vor ſeinem Abſchied von dem Vaterlande widerfuhr. Jener Ehrenſäbel, der ihm, dem friedlichen Künſtler, von einer Deputation der Edelſten des Landes überreicht ward, deren ſtolzer Schmuck eben dieſe Waffe

war, ſollte nichts ſein als ein Symbol der Rehabilitation des ſeiner Familie zugehörigen Adels.

Als Liszt im Jahre 1840 der vaterländiſchen Hauptſtadt Lebewohl ſagte, durfte er die Erinnerung an Triumphe mit ſich nehmen, wie ſie glänzender daſelbſt noch nicht gefeiert worden waren. Er war binnen wenigen Wochen zum Liebling ſeines Volks geworden, und der Gedanke, ſeine Büſte zum Gedächtniß dieſer ſchönen Tage aufzuſtellen, entzündete die Herzen ſeiner Freunde in ſo hohem Grade, daß nur die energiſchſten Vorſtellungen des Meiſters ſie vermochten, davon abzuſtehen und die bereits gezeichnete bedeutende Summe zu einem von ihm befürworteten wohlthätigen Zweck zu verwenden.

Gedenken wir hier nur mit einem kurzen Wort des wahrhaft großartigen Wohlthätigkeitsſinnes, der ſich in Liszt's Leben allüberall kund giebt und dem wir kein uns bekanntes Beiſpiel zur Seite zu ſtellen vermögen. Nicht nur ſein Vaterland verdankt ihm zahlloſe Wohlthaten: jedes Land, jede Stadt, die ſich ſeiner Gegenwart erfreuten, können von dem unbegrenzten Edelmuth ſeines Herzens zeugen. Als ein in ſeiner Art einziges Denkmal wahrhaft fürſtlichen Hochſinns aber dankt ihm unſer deutſches Vaterland das Monument, das einem der größten, wenn nicht dem allergrößten ſeiner Söhne — Beethoven, zu Bonn errichtet ward und das vielleicht noch heute der Vollendung harren würde, hätte Liszt nicht das noch fehlende Drittheil der dazu erforderlichen Summe aus eigenen Mitteln hinzugefügt!

Auch ſeines Heimatdorfes vergaß Liszt bei ſeinem Beſuch in Ungarn nicht. Raiding, die ſtille Stätte ſeiner Kindheit, ſah ihn als gereiften Mann, als den gefeierten Helden des Tages wieder. Und auch hier begrüßte ihn ein jubelnder Empfang. Ein Hochamt ward zu Ehren ſeiner Anweſenheit gefeiert; in

einem Volksfeſt, daran auch der Meiſter fröhlichen Antheil nahm, fand die begeiſterte Stimmung ihren Ausdruck. Und als er nun endlich bewegten Herzens Abſchied nahm von dem Vaterhaus und der Stätte, die ſeine Heimat geweſen, bevor die weite große Welt ſeine Heimat geworden, da war ſein letzter Gedanke ein Liebeswerk, und die Armen des Dorfes durften das Andenken deſſen ſegnen, der hier dereinſt das Licht der Welt erblickte.

Und nun begann des Künſtlers Weltlauf von neuem. Nach einem kurzen Verweilen in Wien und Prag berührte er auch Leipzig und erregte dort die größte Senſation. „Das Inſtrument glüht und ſprüht unter ſeinem Meiſter", ſchreibt Schumann von ihm, deſſen „Jupiterprofil" er hervorhebt, und dem ſich ſein Herz ſo ſympathiſch zuneigt, daß er ihn ſeinem liebſten Freund, dem frühverſtorbenen Ludwig Schunke, vergleicht. Auch in einem Briefe Mendelsſohns vom Jahre 1840 leſen wir: „Ich habe keinen Muſiker geſehen, dem ſo wie dem Liszt die muſikaliſche Empfindung bis in die Fingerſpitzen liefe und da unmittelbar ausſtrömte. Er beſitzt ein durch und durch muſikaliſches Gefühl, das wol nirgends ſeines Gleichen finden möchte."

Hierauf nahm Liszt einen längeren Aufenthalt in Paris, wo er mit Balzac und George Sand viel verkehrte; das Frühjahr und den Anfang des Sommers 1841 aber brachte er in London zu und begab ſich von da über Holland und Belgien nach Deutſchland.

Im December 1841 kam Liszt nach Berlin, um bis zum März des folgenden Jahres daſelbſt zu verweilen und Ehren und Triumphe zu feiern, die ſelbſt in ſeinem, an Huldigungen überreichen Leben, nach ſeinen eigenen Worten, nur in ſeinem Vaterlande ihres Gleichen gefunden. Der Bericht, den die Feder eines Augen- und Ohrenzeugen, Ludwig Rellſtab's, über Liszt's Aufenthalt in Berlin entworfen, gewährt ein intereſſantes Bild

des Begeiſterungsrauſches, der in jenen Tagen die preußiſche Hauptſtadt erfüllte, und verwundert ſtehen wir, die Kinder einer nüchterneren Zeit, vor den äußeren Kundgebungen eines Enthuſiasmus, der uns nur noch in ſeiner Innerlichkeit verſtändlich erſcheint. Wir ſehen den Meiſter im Genuß einer Popularität, wie wol keiner ſeiner Kunſtgenoſſen ſich deren auch nur in annähernder Weiſe zu rühmen vermag. Wie zündend ſein Feuergeiſt auf die Gemüther der Jugend vornehmlich zu wirken verſtand, davon zeugt das warme Verhältniß, das ihn mit den Studirenden verband, zu deren Beſten er auch wiederholt Concerte veranſtaltete, und die ihm, bei ſeinem endlichen Abſchied von Berlin, noch ein feſtliches Geleite gaben. Wie ſehr man aber auch in dem genialen Künſtler zugleich den uneigennützigen Freund und Wohlthäter der Menſchheit verehrte: die große Volksmenge bekundete es, die an eben jenem Scheidemorgen ſich verſammelte, um ihm, dem ſie ſo oftmals dankbar zugejauchzt, nun das letzte Lebewohl zuzurufen.

Die nächſtfolgenden Jahre widmete Liszt wieder umfaſſenden Reiſen, die ihn im Siegeslauf durch faſt ganz Europa führten. Rußland, Frankreich, Spanien, Portugal, Deutſchland — wo er im Auguſt 1845 in Gemeinſchaft mit Spohr das Beethovenfeſt in Bonn, bei Gelegenheit der Inauguration des Monumentes, dirigirte und darauf einen längeren Aufenthalt auf der rheiniſchen Inſel Nonnenwerth nahm — Ungarn, Siebenbürgen, die Moldau und Wallachei, Galizien, Konſtantinopel und Odeſſa durchreiſte er; dann ſchloß er, hoch im Zenith ſeines Ruhmes ſtehend, ſeine Laufbahn als Virtuos, um ſich hinfort der zweiten großen Miſſion ſeines Lebens, der des Componiſten und Dirigenten, zuzuwenden.

Weimar, die kleine, anſpruchsloſe Reſidenz am Ufer der Ilm, war es, die des Ruhmes theilhaftig werden ſollte, ihn, den

ganz Europa bisher mit Stolz als den Seinen betrachtet, fortan ihr eigen nennen zu dürfen. Müde der Triumphe seines ruhelosen Wanderlebens, sich nach einem Daheim, einer Stätte für sein künstlerisches Schaffen und einem dauernderen, concentrirteren Wirkungskreise sehnend, folgte er dem an ihn ergangenen Ruf als Hofcapellmeister des Großherzogs von Weimar und nahm im November 1847 daselbst bleibend seinen Wohnsitz. Seit er im Jahre 1842, von der Großherzogin Maria Paulowna gerufen, bei Gelegenheit der Hochzeit des Großherzogs zum ersten Mal nach Weimar gekommen, war er als willkommener Gast des Hofes öfters dahin zurückgekehrt; mit seiner Uebersiedelung an jenen Ort aber begann er eine Thätigkeit, die für Weimar, wie für das gesammte Musikleben der Gegenwart von entscheidendstem Einfluß und weittragendster Bedeutung geworden ist. Noch einmal sollte der alte Ruf der „Musenstadt" auf jenem classischen Boden, da einst Deutschlands größte Geister gelebt und gedichtet, neu verjüngt wieder aufleben und mit den Erinnerungen einer glorreichen Vergangenheit sich die schöne Wirklichkeit einer kunstgeweihten Gegenwart verbinden.

Wie Liszt's Erscheinen als Virtuos einst ein epochemachendes gewesen, so war es auch sein Auftreten als Dirigent, als Lehrer und als Componist. Dort wie hier, in jeder der drei verschiedenen Richtungen seiner Thätigkeit, war es ein kühner, kraftbewußter Geist des Fortschritts, der aus seinen künstlerischen Leistungen sprach und der Kunst neue Bahnen eröffnete. Wer Liszt jemals dirigiren gesehen, begreift die zündende Gewalt, mit der er die orchestralen Kräfte, im Besonderen wie in der Gesammtheit, zu beherrschen verstand. Gleich einem elektrischen Strome theilte sich die ihn erfüllende musikalische Empfindung den einzelnen Orchestergliedern mit, die er sich nur um so völliger unterwarf, je mehr er sie aus ihrer bisherigen Stellung

bloſer Werkzeuge zu lebendigen Organen zu erheben ſtrebte. Das von ihm geleitete Orcheſter war ein beſeelter Körper, der ſich mit Begeiſterung den Intentionen ſeines Führers hingab und ſich von ſeiner Auffaſſung durchdringen und entflammen ließ. „Die wirkliche Aufgabe eines Capellmeiſters beſteht, meiner Meinung nach, darin, ſich augenſcheinlich überflüſſig zu machen und mit ſeiner Function möglichſt zu verſchwinden,“ hat er ſelbſt in einem Briefe ausgeſprochen, der ſein muſikaliſches Glaubensbekenntniß enthält; die Anwendung dieſes Princips auf die Weimarer Capelle aber hat Reſultate herbeigeführt', deren Vorzüglichkeit über allem Zweifel ſteht.

Aber nicht allein in ſeinem Verhältniß zum Orcheſter, auch in der Wahl der aufzuführenden Werke gab Liszt ſeine ungewöhnliche Auffaſſung des Dirigentenberufes zu erkennen. Ihm erſchien es als ein weſentlicher Theil ſeiner Miſſion, neben den Werken, die eine claſſiſche Zeit erzeugt, auch jenen gerecht zu werden, die unſere Tage geboren, dafern ſie nur die Fähigkeit und Berechtigung des Lebens in ſich trugen. Eine große Anzahl von Werken, die bisher unbekannt oder verkannt, ein dunkles Daſein friſteten, hat er — wie vordem als Virtuos, ſo nachmals als Dirigent — in's Leben und an's Licht gerufen und ſich ſomit gerechten Anſpruch auf den Dank ſeiner Zeit- und Kunſtgenoſſen erworben. Wie vor allem aber ihm das Verdienſt gebührt, ſeines Freundes und Kunſtverwandten Wagner's Genius in der Kunſtwelt eingebürgert und ſeinen Schöpfungen Leben und Eingang geſchaffen zu haben in unſerem Volke, iſt bekannt, wenn auch vielleicht noch nicht genügend gewürdigt worden. Er übernahm es, an Wagner's, des in der Verbannung Lebenden, Statt, die deutſche Nation mit den Erzeugniſſen eines Geiſtes bekannt zu machen, der ebenſo fremdartig als grandios, ebenſo revolutionär als idealiſtiſch ſich uns darſtellte, und nur Dank Liszt's

Bemühungen Wurzel zu faſſen vermochte auf dem Boden, dem er entſprungen. Erſt Liszt hat Wagner eine Heimat inmitten der Heimat gegründet. Um Wagner's Opern: „Der fliegende Holländer", „Tannhäuſer", „Lohengrin" zu hören, wanderte die muſikaliſche Welt Jahre lang nach Weimar, bis endlich, nach dem kühnen Vorgang jener Bühne, auch andere ſich entſchloſſen, Werke bei ſich einzuführen, die ſich jetzt, wenn auch nur nach allmäligem, ſtetigen Fortſchreiten, die Theilnahme des Publicums immer entſchiedener gewinnen und gewonnen haben.

Auch für die in Deutſchland wie in Frankreich noch immer nicht zu verdienter Geltung gelangten Schöpfungen Berlioz' und namentlich ſeine Oper „Benvenuto Cellini" wirkte Liszt mit Eifer und Nachdruck; zu lebendigſtem Dank aber verpflichtet er uns, gedenken wir, wie er der Erſte war, der Schumann's „Manfred" auf die Bühne brachte, wie er ſich nicht ſcheute, auch nach den vorausgegangenen Mißerfolgen in Leipzig, die „Genoveva" deſſelben Meiſters dem Weimarer Repertoire einzuverleiben. Schubert's „Alfonſo und Eſtrella" entriß er der Vergeſſenheit; Rubinſtein, Raff, Laſſen und andere junge Meiſter führte er als Operncomponiſten ein, während er zu gleicher Zeit in ſeinen Concerten dem Publicum Gelegenheit bot, Werke mannigfaltigſten Genres kennen zu lernen und keine neue muſikaliſche Erſcheinung irgend welcher Bedeutung ungekannt und ungeprüft von ihm blieb.

Mit welchem Glück Liszt ſeine Auffaſſung und Kunſt des Dirigirens auf ſeine Schüler zu übertragen wußte, nimmt uns nicht Wunder, wenn wir uns die Reſultate vergegenwärtigen, mit denen er das Geheimniß ſeiner Virtuoſität denſelben erſchloß. Er wollte, daß das von ihm in der Kunſt und für die Kunſt Erreichte nicht an ſeine perſönliche Erſcheinung gebunden, einſt mit derſelben dahingehen ſollte, und ſo vererbte er das, was ſich

eben vererben ließ, was nicht ſein unveräußerliches, individuellſtes Eigenthum, auf ſeine Jünger. Eine Anzahl junger Talente hat er ausgebildet und mehr oder weniger der Vollendung nahe gebracht; darunter keine Geringeren als Anton Rubinſtein, Hans von Bülow, von Bronſart, Tauſig — die vornehmſten Vertreter unſres modernen Virtuoſenthums. Begeiſtert ſchaarten ſich dieſelben um ihn und gewährten den erhebenden Anblick eines Verhältniſſes, wie es idealer zwiſchen Lehrer und Schüler nicht gedacht werden kann.

Wol hauptſächlich die Rückſicht auf ſeine Schüler war es, die Liszt zur Einführung jener muſikaliſchen Matinéen veranlaßte, die allſonntäglich in ſeinem Hauſe, auf der „Altenburg" ſtattfanden und zu einer Quelle lauterſten Genuſſes für Weimar werden ſollten. Einheimiſche und durchreiſende Künſtler und Kunſtfreunde bildeten das Auditorium, das des Meiſters und ſeiner Schüler Spiel, wie häufig auch jenen namhaften Künſtlern lauſchte, die als Mitglieder der Capelle durch ihn nach Weimar berufen worden waren und von denen hier nur Joachim's, Laub's, Singer's, Coßmann's gedacht werden mag.

Auf der Altenburg, einer jenſeits der Ilm auf bewaldeter Anhöhe gelegenen Beſitzung, die, der Großherzogin von Weimar gehörig, ihm zum Wohnſitz überlaſſen worden war, hatte Liszt ſich niedergelaſſen und eine ſeinen Neigungen entſprechende Heimſtätte gegründet; dahin folgte ihm, ein Jahr nach ſeiner Anſiedlung in Weimar, jene Frau, deren ſeltener Geiſt ebenſo ſehr als ihr ſeltſamer Lebensgang das allgemeine Intereſſe beſchäftigt hat: Fürſtin Caroline Wittgenſtein. Polin von Geburt und der ruſſiſchen höchſten Ariſtokratie angehörend, verließ ſie, von Liszt's Erſcheinung unwiderſtehlich angezogen, Familie und Vaterland, um, mit ihrer Tochter gemeinſam, in ſeiner Nähe zu wohnen. Jahre lang theilte ſie den Aufenthalt und die geiſtigen Intereſſen

des Meiſters, einen kleinen Hofſtaat von Künſtlern und auserwählten Geiſtern um ſich bildend, während ſie zugleich mit den hervorragendſten Männern ihrer Zeit in Verbindung ſtand, bis ſie ſich endlich, zu Anfang des Jahres 1861, nach Rom wandte, um nicht wieder nach Weimar zurückzukehren. Während jener langen Reihe von Jahren war es ihr vergönnt, ein antheilvoller Zeuge der umfaſſenden Thätigkeit zu ſein, die Liszt neben den bereits beſprochenen Gebieten vor allem auf dem der Compoſition entfaltete.

Was Liszt als ſchaffender Künſtler im Ausbau und Neubau des Clavierſatzes, wie in der Erweiterung des ſymphoniſchen und Kirchenſtils geleiſtet, bezeichnet den Höhepunkt ſeiner Wirkſamkeit. Wenn Schumann ſagt: „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß ſie hergebrachte Formen beherrſchen; bei denen erſten Ranges billigen wir, daß ſie ſie erweitern; das Genie aber darf frei gebären," ſo hat Liszt ſeinen Anſpruch auf dieſes Recht mit dem vollen Bewußtſein ſeiner Kraft geltend gemacht. Wie er als Virtuos dem Pianoforte Wirkungen abzugewinnen verſtand, von denen man vor ihm keine Ahnung gehabt, ſo waren auch die Formen, in denen er ſeine Ideen muſikaliſch verkörperte, durchaus neuer und überraſchender Art und zwar ebenſowol ihrer äußeren wie inneren Geſtaltung nach. Die Claviermuſik ſieht in ihm den Begründer einer neuen Technik, die er zur Höhe einer bisher unerreichten Vollendung erhoben und die, ſo brillant wie charakteriſtiſch, in einer dem Meiſter eigenthümlichen Schreibart eine bisher ungewohnte Ueberſichtlichkeit der Darſtellung gefunden hat. Zugleich aber danken wir ihm die Erweiterung und Umgeſtaltung bereits vorhandener, wie den Gewinn gänzlich neuer Kunſtformen.

Seine beiden Concerte (in Es und A), wie die Schumann gewidmete Sonate, die er geſchrieben, zeigen, trotz einer bei

näherer Betrachtung unleugbaren Verwandtſchaft der Grundzüge des inneren Baues, eine von den herkömmlichen Formen dieſer Gattung veränderte Phyſiognomie. In einem Satze geſchaffen, obwol durch öfteren Tempowechſel den mannigfaltigen Stimmungen entſprechend, bringen dieſelben eine bisher ungekannte Einheit des Gedankens und der Empfindung zur Erſcheinung. Liszt ſpinnt zumeiſt ſeine Antitheſen aus der Theſe heraus, ein Hauptthema und ein Gegenthema verarbeitet er durch rhythmiſche und harmoniſche Veränderungen zu den frappanteſten Geſtaltungen. Zugleich aber legt er in ſeinen Concerten, mehr als in der ſonſt hergebrachten Weiſe, den Schwerpunkt auf das Pianoforte und verleiht demſelben vornehmlich durch ausgedehntere Cadenzen einen beſonderen Glanz.

Nur zu natürlich erſcheint es, wenn Liszt in den zahlreichen Etüden, die wir von ihm beſitzen, wahre Schätze für den Pianiſten niedergelegt hat. Auf der Höhe techniſcher Vollendung ſtehend, während ihnen zugleich eine muſikaliſche Bedeutung innewohnt, werden ſie für alle Zeiten der Prüfſtein des fertigen Virtuoſen ſein. — In ſeinen Balladen und Notturnos, Walzern und Polonaiſen ſchließt ſich Liszt an die von Chopin ausgebildeten Formen an, nur daß er ſtatt des jenem Meiſter eigenthümlichen vorherrſchend nationalen Elementes ein individuelles an ſeine Stelle ſetzt. Von ſpecifiſch nationaler Färbung dagegen zeigt ſich eine Reihe phantaſtiſcher Tonbilder, die er unter dem Namen „Ungariſche Rhapſodien“ veröffentlicht hat. Die Melodien ſeiner Heimat, die Lieder, Tänze und Märſche der Ungarn und Zigeuner ſind es, die er zu jenen wunderbar genialen Gebilden verwebte, in denen das Magyarenleben eine getreue Abſpiegelung findet. Die Freuden und Leiden ſeines Volkes, all' die verſchiedenartigſten Empfindungen und Situationen deſſelben klingen darin wieder, von den ſanften Regungen der Melan-

cholie, die in der Muſik der Slaven einen ſo ergreifenden Ausdruck findet, bis zu den wilden Ausbrüchen ungezügelter Leidenſchaft. Dabei geſtattete die Freiheit der Form eine Ungebundenheit der Darſtellung und Mannigfaltigkeit der Stimmung und Beleuchtung, die dieſen Schöpfungen ein ganz eigenthümliches dramatiſches Leben verleihen.

Reizvolle Charakterſtücke, die bald äußere, bald innere ſeeliſche Vorgänge ſchildern, enthalten ſeine ſchon erwähnten „Années de pélerinage“, die „Harmonies poétiques et religieuses“, die „Consolations“. Und ſeine Transſcriptionen, deren größte Zahl noch inmitten ſeiner Virtuoſenzeit entſtanden, welch ein neues, reiches Feld eröffnen ſie dem Clavierſpieler, indem ſie ihm zugänglich machen und in das Bereich ſeiner Mittel ziehen, was bisher das Eigenthum fremder Kräfte und Gebiete geweſen! Was Beethoven und Schubert, Weber und Mendelsſohn, Schumann und Franz, die größten unſerer deutſchen Liederſänger, neben Roſſini und Donizetti, Mercadante und Verdi für die menſchliche Stimme geſchrieben, er hat es auch denen zu erwerben gewußt, denen kein Geſang gegeben. Nicht in der herkömmlichen Weiſe handwerksmäßiger Arrangements aber, ſondern mit feinem künſtleriſchen Sinn dem Geiſt dieſer Schöpfungen, bis in ihre Einzelſtimmungen hinein, Rechnung tragend und der Individualität des Claviers angemeſſen, denſelben in originellſter Art reproducirend. Dabei erfand er jene wirkungsvolle, von der hergebrachten abweichende Manier, die Melodie in die Tenorlage zu legen und, hierdurch eine größere Freiheit der Bewegung erzielend, die Begleitung beiden Händen zu übertragen. Gegen ſechszig Transſcriptionen Schubert'ſcher Lieder allein beſitzen wir von ihm, dem das Publicum zum Theil zuerſt die Bekanntſchaft mit den Originalen dankte. Gleichzeitig aber vermehrte er die zahlreichen Verdienſte, die er

ſich um dieſen Meiſter erworben, durch die Umgeſtaltung, oder wenn wir uns dieſen Ausdruck geſtatten dürfen, Moderniſirung mehrerer ſeiner Werke, von denen wir der, zu den graziöſen „Soirées de Vienne“ umgeſchaffenen kleinen Walzer, wie der „Mélodies hongroises“ und der großen C-dur-Phantaſie gedenken, welch' letzterer Liszt durch eine hinzugefügte Orcheſterbegleitung einen erhöhten Glanz des Colorits verliehen hat. Erſt neuerdings wiederum kleidete er mehrere Märſche und Lieder des von ihm hochverehrten Wiener Meiſterſängers in ein ſtrahlendes Inſtrumentalgewand.

Nicht aber an der genialen Wiedergeburt dieſer Lieder und Pianofortewerke ließ Liszt's Geiſt ſich genügen. Ihn verlangte es, nachdem er auch Bach's Orgelcompoſitionen für Clavier übertragen, ſelbſt- umfangreiche Orcheſterwerke in das Bereich ſeines reproductiven Schaffens zu ziehen und das, was unſere großen Meiſter geſchaffen, allgemeinſtem Genuſſe zugänglich zu machen. So entſtanden die Clavierauszüge (Partitions de Piano) Beethoven'ſcher Symphonien, denen ſpäter Ouvertüren von Weber, Roſſini, Wagner und Berlioz folgten. Unnachahmliches hat Liszt in der Wiedergabe dieſer Werke geleiſtet, und, indem er als ſouveräner Beherrſcher des Claviers ſich alle ihm zu Gebote ſtehenden Mittel deſſelben in erfolgreichſter Weiſe dienſtbar machte, Wirkungen erreicht, die den orcheſtralen der Originale, wenn auch ſelbſtverſtändlich nicht gleichkommen, ſo doch entſprechen. Gedenken wir endlich noch der großen Anzahl von Concertparaphraſen und Phantaſien über Opernmotive, die er für ſeine eigene Spielweiſe ſchrieb, und deren charakteriſtiſcher wie dramatiſcher Aufbau ſie von anderen Erzeugniſſen ähnlicher Art auf das Bedeutungsvollſte unterſcheidet, ſo haben wir, da hier natürlich nicht aller einzelnen Compoſitionen des Künſtlers Erwähnung geſchehen kann, einen ungefähren Ueberblick

deſſen gewonnen, was Liszt auf dem Gebiete der Claviermuſik geleiſtet.

Daß ein Genius von Liszt's Bedeutung nicht dauernd in ſolch begrenzten Kreiſen verweilte, ſondern ſich bald auch die größeren *orcheſtralen* Formen zu eigen machte — wie vermöchte uns dies anders als erklärlich zu erſcheinen? So trat er denn plötzlich mit einer ganzen Reihe großartig angelegter Inſtrumentalſchöpfungen hervor, und auch hinüber in dieſes Gebiet trug er die kühnen Conſequenzen ſeiner Ideen. Was er im Concert und in der Sonate vollbracht, auch in der *ſymphoniſchen* Form wollte er's vollziehen, und alſo entſtanden jene „ſymphoniſchen Dichtungen," deren er uns vierzehn geſchenkt hat, und die, eine Mittelgattung zwiſchen Ouvertüre und Symphonie, nur mannigfaltiger als die eine und einheitlicher als die andere, eine neue ſelbſtſtändige Stellung in Anſpruch nehmen. Auch hier gewahren wir die Umbildung der bisher gebräuchlichen Form von vier oder fünf Sätzen in *einen* Satz, die dem Meiſter eigene Kunſt einer vollendet durchgeführten thematiſchen Verarbeitung im Geſtalten der verſchiedenen Stimmungen aus einem oder zwei gegenſätzlichen Grundgedanken. Die Einheit der Idee iſt es auch hier, die der Componiſt allenthalben erſtrebt und zum Ausdruck bringt. Mit ſpielender Leichtigkeit handhabt er die complicirteſten contrapunktiſchen Geſtaltungen, keine Tiefe und Feinheit harmoniſcher Kunſt blieb ihm fremd, und die Geheimniſſe des inſtrumentalen Colorits ſind ihm wie ſelten Einem geläufig. Der bedeutende *geiſtige Inhalt* aber gilt ihm als Weſentliches, die Form iſt ihm nur deſſen Reſultat. Es iſt wahr, gerade die Neuheit ihrer Formen war dem Verſtändniß der großen Orcheſterwerke Liszt's vor allem ungünſtig und hat die Verbreitung derſelben im großen Publicum weſentlich erſchwert. Nicht wie den Claviercompoſitionen des als Virtuos

vergötterten Künſtlers, begegnete dieſem ſeinem umfangreicheren Schaffen eine beifällige Aufnahme; die energiſchſte Oppoſition heftete ſich vielmehr an daſſelbe. Zwar hat ſich mancher der erhitzteſten Gegner Liszt's inzwiſchen in ſeinen Freund verwandelt und die Zahl ſeiner Anhänger iſt in ſtetigem Steigen begriffen — immerhin aber wird man ſich trotz des inſtrumentalen Glanzes dieſer Werke erſt allmälig an die rückſichtsloſe Selbſtſtändigkeit ihres harmoniſchen Aufbaues, an die Fremdartigkeit jener Enharmonik, an die Berechtigung jener kühnen Diſſonanzen gewöhnen lernen. Liszt iſt ein Meiſter der Diſſonanz, und noch iſt die Zeit nicht zu fern, in der die letztere nur als ein nothwendiges Uebel in der Welt der Harmonie betrachtet ward. Manch hartnäckiges Vorurtheil von Seiten der Kritik, wie von Seiten des Publicums, wird noch überwunden werden, eine längere Zeit noch dahingehen müſſen, bevor jene Schöpfungen Eingang gefunden haben in die Herzen der Gebildeten unſeres Volkes — ob aber der ernſte, tiefſinnige Tonpoet, der ſie erzeugt, ſich jemals wahrhafte Popularität zu erringen im Stande ſein wird? Liszt iſt und bleibt als Componiſt eine excluſive Natur, wir dürfen uns dieſer Erkenntniß nicht verſchließen, und ungeachtet der Vielſeitigkeit ſeines Wirkens wird es immerdar doch nur eine Schaar Auserwählter bleiben, die das Beſte und Größte deſſen, was er uns erworben, mit bewußtem Geiſte aufzunehmen und zu genießen verſteht.

Daß jenen ſymphoniſchen Dichtungen *poetiſche* Vorwürfe zu Grunde liegen, ſagt ſchon ihr Name, überdies iſt Liszt ſelbſt eine dichteriſche Natur. Verklärte Poeſie iſt ihm die Muſik; poetiſche Charaktere, Situationen und Anſchauungen gewinnen Geſtalt in ſeinem Schaffen, und trotz einer überwiegend lyriſchen Anlage und Neigung ſeiner Individualität macht er noch nachdrücklicher, als ſchon vor ihm Robert Schumann, die Ueberzeu-

gung geltend, daß das Reich der Muſik unbegrenzter als das der Empfindung, daß es ſich auch die Gedankenwelt zu erſchließen und zu eigen zu machen vermöge. „Die Vocalmuſik vermag es durch die Wahl ihrer Texte, deren Sinn durch ihre Hülfe zu erhöhtem Ausdruck gelangt; die inſtrumentale kann es durch Programme," ſagt er ſelbſt. Der Beweis dafür ſollen uns die Programme ſein, die er jenen Werken zum Theil beigefügt hat, um das Verſtändniß des Gedankens, der ihn beim Schaffen geleitet, und des Ideenganges, den er im Weſentlichen verfolgt, zu erleichtern. Liszt giebt uns in denſelben entweder ſelbſtſtändige kleine Dichtungen, wie die Verſe Victor Hugo's und Lamartine's zur „Bergſymphonie," zu „Mazeppa" und den „Préludes", oder den Hinweis auf bekannte größere Dichterwerke, wie im „Taſſo" und „Prometheus"; oder er führt uns im „Orpheus" eine vertraute mythiſche Geſtalt entgegen und läßt uns in der „Heldenklage" das große hiſtoriſche Ereigniß ahnen, das ihn zu jenem hohen Lied der Schmerzen entflammte. Die „Feſtklänge" und „Hungaria", wie die fünf letzten ſeiner ſymphoniſchen Dichtungen: „Dante", „Fauſt", „die Ideale", „die Hunnenſchlacht" und „Hamlet", hat er ohne Programm gelaſſen; er meinte wol durch die Titel die ihn leitenden Ideen genugſam bezeichnet zu haben. Zur Dante-Symphonie, die die göttliche Komödie des großen Italieners zum Vorwurf hat, beſitzen wir aus der geiſtvollen Feder Richard Pohl's, eines der ſchlagfertigſten Anhänger Liszt's, ein Programm, das im Geiſt des Componiſten und von deſſen Beifall belohnt entſtand.

Wenn Liszt in ebenſo eigenartiger als wirkungsvoller Weiſe in den Schlußſatz des eben genannten gewaltigen Werkes Chorſtimmen verwebte, ſo hat er dieſe Idee in noch umfaſſenderem Maße in ſeiner Fauſt-Symphonie zur Anwendung gebracht. Beide Tonſchöpfungen, die ohne Zweifel an der Spitze ſämmt-

licher ſymphoniſchen Dichtungen des Meiſters ſtehen, nehmen ſchon inſofern eine exceptionelle Stellung unter dieſen ein, als ſie in mehreren von einander getrennten Sätzen aufgebaut ſind. Die drei erſten Theile der Fauſt-Symphonie bezeichnete Liszt als „Charakterbilder“: Fauſt, Gretchen und Mephiſtopheles; im Finale gab er uns ein großes Chorwerk, das Ende des zweiten Theils von Goethe's Fauſt: „Alles Vergängliche iſt nur ein Gleichniß.“ Das ganze Werk iſt von unvergleichlicher Kühnheit und Gewalt; die beiden großen Gegenſätze in Liszt's Natur ſcheinen ſich concentrirt und verkörpert zu haben in dieſen wunderbaren Tongeſtalten, in denen uns eine faſt überwältigende Schärfe der Charakteriſtik entgegentritt. Jener letzte Satz aber trägt eine Verklärtheit der Stimmung in ſich, die an die wahrhaft überirdiſche Weihe erinnert, welche über dem Schlußſatz der neunten Symphonie unſeres größten Tonmeiſters ausgebreitet liegt.

Hiermit nun wären wir, nachdem wir zuvor noch flüchtig zweier Fauſtepiſoden nach Lenau: „Der nächtliche Zug“ und „Mephiſtowalzer“, ſowie mehrerer Märſche für Orcheſter und der äußerſt geiſt- und ſtimmungsvoll behandelten Melodramen „Leonore“ und „der traurige Mönch“ erwähnt haben, an das herangetreten, was Liszt auf dem Gebiete der Vocalmuſik geleiſtet. Auch hier begegnen wir einem reichen Felde ſeiner Thätigkeit. Neben einer Reihe von Quartetten, Cantaten und Chören, unter welchen letzteren namentlich die der ſymphoniſchen Dichtung Prometheus beigefügten hervorragen, hat er uns auch eine reiche Anzahl von Liedern geſchenkt, die ſich freilich weſentlich von denen unterſcheiden, die wir von Schubert und Schumann empfingen. Das deutſche Lied mit ſeiner reinen Herzenslyrik iſt nicht der Boden, auf dem Liszt heimiſch iſt. Seine magyariſche Abkunft und franzöſiſche Bildung haben ihn, trotz unverkennbarer Spuren deutſchen Einfluſſes, niemals zum Deutſchen werden

laſſen. Jene Weiſe des Inſichverſenkens und träumeriſchen Beſchauens, die unſerem Volke eiguet, iſt ihm fremd; Liszt phantaſirt — aber er träumt nicht, ſein Genius ſchaut lebendige, farbenprächtige Gebilde — jene ſtillen, ſüßen Traumgeſtalten aber, jene Nebel- und Dämmerungsbilder, wie ſie im Gemüthe des deutſchen Dichters auf- und niederſteigen, kennt er nicht, deſſen machtvoller Pinſel uns nur die großen Gegenſätze, Licht und Finſterniß, mit zündender Wahrhaftigkeit malt.

So ſind auch die Lieder, die wir ihm danken, echte Ausſtrahlungen ſeiner Individualität. Das ihm allenthalben eigene declamatoriſche und charakteriſtiſche Princip waltet auch in ihnen vor und verleiht ihnen für das, was wir an ihnen entbehren, einen neuen, fremdartigen Reiz. So wirkt Liszt's wunderſame Schöpferkraft auch hier neugeſtaltend und hat uns namentlich in ſeiner „Mignon" und „Loreley", ſeinem „Oh quand je dors", dem „Fiſcher", den „drei Zigeunern", dem Amaranthlied und „Ich liebe Dich" Gaben geſchenkt, deren geheimnißvollem Zauber ſich Keiner zu entziehen vermag, der ſie unbefangenen Gemüthes hört. Energiſcher noch als ſchon vor ihm Robert Schumann erſtrebt Liszt den engſten Anſchluß zwiſchen Wort und Ton. Die Vermählung beider Schweſterkünſte, Muſik und Poeſie, iſt es, die er in ſich vollzieht und die er als Aufgabe der Muſik der Gegenwart und Zukunft betrachtet; ähnlich ſeinem Freunde Wagner, der ein verwandtes Princip nur in ausgedehnterer Weiſe verfolgt, inſoweit derſelbe die Mitwirkung aller Künſte fordert, und zugleich in begrenzterer Weiſe, inſofern ſeine Beſtrebungen nur das muſikaliſche Drama zum Gegenſtande haben.

Jener Kunſt einer ſich zuweilen bis auf die Einzelheiten des Wortes erſtreckenden Charakteriſtik begegnen wir endlich auch bei der größten aller bis dahin erſchienenen Schöpfungen des Meiſters, dem Hauptwerk der Weimarer Epoche: ſeiner Graner Feſtmeſſe.

In um ſo höherem Grade aber fordert ſie dort unſere Bewunderung, als wir, unbeſchadet derſelben das alte Einheitsprincip Liszt's auch hier aufrecht erhalten und zu conſequenter Durchführung gebracht ſehen. Knapper und in ſich gefaßter, als es bisher bei den älteren Kirchencomponiſten gebräuchlich geweſen, hat Liszt ſeine Formen auch hier gebildet und die fünf Hauptſätze ſeiner Meſſe, bei aller Abrundung und Selbſtſtändigkeit derſelben im Einzelnen, durch Wiederaufnehmen und Feſthalten von Haupt- (oder Leit-)motiven, unter einander auf das engſte verkettet und zu einem einheitlichen Bau zuſammengefügt. Es iſt und bleibt immerdar jene eigenthümliche Art der thematiſchen Arbeit, mittelſt deren der Meiſter zu neuen, großartigen Reſultaten gelangt und die er mit ſo vielem Glück auch auf den Kirchenſtil übertrug. Die Meſſe iſt das grandioſe Glaubensbekenntniß einer der alleinſeligmachenden Kirche mit Inbrunſt ergebenen Seele, hervorgegangen aus heiliger Begeiſterung und innerſtem Schaffensdrang, ihr zum Dienſt und zur Verherrlichung; daher denn auch das geflügelte Wort, der Künſtler habe ſie „mehr gebetet als componirt.“ Die Weihrauchdüfte des katholiſchen Ritus ſcheinen über ihr zu ſchweben, die Myſterien des göttlichen Opfers ſich von Neuem in ihr zu vollziehen. Eine tiefe, faſt leidenſchaftliche Frömmigkeit athmet darin, und Ambros bezeichnet ſie als „das heftige Rütteln des in den Erdenkerker gebannten Geiſtes an den Gitterſtäben, die ſeinen Flug in's Vaterland des Lichtes und der Freiheit hemmen.“

Für die Einweihung der ungariſchen Metropolitankirche zu Gran geſchrieben und daſelbſt unter der Leitung des Componiſten im Auguſt 1855 zuerſt aufgeführt, hat die Meſſe ſeitdem in Peſth, Wien, Prag, ſpäter in Paris und Amſterdam, von Liszt dirigirt, auch jüngſt wieder in Preßburg wiederholte Aufführungen erlebt. Bei Gelegenheit der im Juni 1859 ſtattgefundenen

Tonkünſtlerverſammlung in Leipzig bildete ſie in Gemeinſchaft mit ihrem Gegenſtück, der proteſtantiſchen H-moll-Meſſe Sebaſtian Bach's, den Höhepunkt jener Feſttage. Damals conſtituirte ſich unter Liszt's Präſidium jener „deutſche Muſikverein," der den unſeligen muſikaliſchen Parteiungen unſeres Vaterlandes ein Ende zu machen und die Intereſſen unſerer Tonkünſtler in ideeller wie materieller Beziehung zu fördern ſtrebt. Das zwei Jahre ſpäter, im Auguſt 1861, zu Ehren der zweiten Zuſammenkunft des Vereins in Weimar veranſtaltete Muſikfeſt, das auch Wagner nach langen Jahren der Verbannung zum erſten Male wieder auf vaterländiſchem Boden mit deutſchen Kunſtgenoſſen zuſammenführte, und das, gleich dem um wenige Monate vorausgegangenen Weimarer Sängerfeſt, von Liszt organiſirt, nicht aber dirigirt wurde, ſollte deſſen letzte Kundgebung als weimar'ſcher Hofcapellmeiſter ſein.

Mehr und mehr war er ſeiner Stellung daſelbſt müde geworden, ſeit mit Dingelſtedt's Eintritt in die Generalintendantur (im September 1857) das Hauptgewicht des Theaters auf das Drama gelegt ward, während andererſeits die Gründung der Malerſchule zu viel Mittel in Anſpruch nahm, um bei dem beſchränkten Hofbudget noch für Oper und Orcheſter Erſprießliches ſo fördern zu können, wie es eines Liszt würdig war. Auch das öfter aufgetauchte und von Liszt unterſtützte Project eines Conſervatoriums mußte wegen der Malerſchule fallen und die Schillerſtiftung trat dagegen in den Vordergrund. Als im December 1859 die Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, einem Schüler des Meiſters, als Opfer einer Coterie, die ſich gegen Liszt gebildet hatte, durchfiel, nahm der Letztere dies zur Veranlaſſung, von der Direction der Oper für immer zurückzutreten. Im darauf folgenden Jahre lebte er eine Zeit lang in Paris, das er um ſeiner Mutter willen faſt all-

jährlich beſuchte, und nahm dann einen längeren Aufenthalt bei dem Fürſten von Hohenzollern-Hechingen in Löwenberg in Schleſien. 1861 war er wieder in Weimar, um daſelbſt, wie ſchon erwähnt, die beiden Muſikfeſte zu organiſiren. Wenige Wochen nach Ablauf des letzten, im September, verließ er den Ort ſeines langjährigen Aufenthaltes und begab ſich über Paris direct nach Rom.

Die ewige Stadt verſtand es, den ruheloſen Künſtlergeiſt zu feſſeln; ſie hat ihm mit ſanfter Hand unſichtbare Banden auferlegt und ihn endlich mit Leib und Seele in den Dienſt ihrer allerheiligſten Kirche genommen: Vier Jahre nach ſeiner Ankunft in Rom, am 25. April 1865, empfing Franz Liszt in der Capelle des Vatican vom Cardinal Hohenlohe, dem damaligen Almoſenier des heiligen Vaters, die Weihen, die ihm den Rang eines Abbé verliehen.

Ungeheures Aufſehen erregte dieſer Schritt des in ganz Europa gefeierten Künſtlers; man erſchöpfte ſich in den mannigfaltigſten Muthmaßungen über die Motive, die denſelben herbeiführten, und verſuchte vergebens, das Räthſel dieſer wunderſamen Wandlung zu löſen. Es iſt wahr, jener dem Weſen des Meiſters eigene myſteriöſe Zug, der durch ſein inneres wie äußeres Leben hindurchgeht, hat ſeine wunderbarſte Aeußerung in dieſem Ereigniß gefunden, und doch verliert es für den, der Liszt's Lebensgang aufmerkſam betrachtet, etwas von ſeiner Unerklärbarkeit. Vielleicht verhalten ſich Anfang und Ende dieſes ſeltſamen Künſtlerlaufs nicht ſo fremd und gegenſätzlich zu einander, wie man gemeinhin glaubt. Vielleicht ließe ſich, was in der That des Mannes zur Vollendung gekommen, wenn auch in leiſen Spuren nur, bis zu den erſten Keimen in ſeiner Jugendzeit verfolgen, und das, was dem Fernſtehenden als ein unlösbarer Widerſpruch zu ſeinem vorausgegangenen Leben erſcheint, ſteht

vielmehr im innerſten Zuſammenhang mit demſelben. Wir wiſſen, wie ſchon den Knaben ein ſtiller Drang zu den Myſterien der Kirche zog, wie er als Mann bei ihr Zuflucht geſucht, wenn ihn die Welt ermüdet und verwundet: ſcheint es in Wahrheit ſo wunderbar, wenn ein der Kirche ſo tief ergebener Sinn ſich endlich ganz in ihren Schoos flüchtet, um bei ihr den Frieden zu finden, den ihm die Schmerzen und Freuden der Welt geraubt? Und wer auch mag ſagen, ob Liszt, deſſen ganzes Leben ein der Kunſt geweihtes geweſen, nicht eben die Vollendung ſeiner künſtleriſchen Miſſion in der Hingebung an den erhabenſten Beruf aller Kunſt — den Dienſt der Kirche — erblickte?

Nicht unſeres Amtes iſt es, aufhellen zu wollen, was der Meiſter ſelber dunkel und unenthüllt gelaſſen; aber mehr als bloſer Zufall dünkt es uns, wenn wir hören, daß die erſten größeren Compoſitionsverſuche des Knaben ſchon ihn auf das Gebiet der Kirchenmuſik führten. Scheint dies doch das Gebiet, auf dem Liszt auch in Zukunft ſeine größten künſtleriſchen Thaten vollbringen wird. Rom zeigte ſich als eine geſegnete Atmoſphäre für des Meiſters Schaffen. Außer einer Anzahl kleinerer geiſtlicher Stücke, Hymnen, Pſalmen und Orgel- und Claviercompoſitionen (darunter die zwei Franziscus-Legenden), hat er daſelbſt das Oratorium „Die heilige Eliſabeth“ (im Sommer 1862) und im December 1866 den erſten Theil des „Chriſtus“ vollendet. Derſelbe wurde im Auguſt 1867 durch Sgambati (Liszt's Schüler) in Rom (ſpäter auch in Wien), desgleichen eine neue Meſſe bei der Krönungsfeier in Peſth aufgeführt. Die erſte öffentliche Vorführung der heiligen Eliſabeth fand unter der perſönlichen Leitung des Componiſten bei Gelegenheit des großen National-Muſikfeſtes ſtatt, welches durch das Peſther Conſervatorium im Auguſt 1865 veranſtaltet worden war. Seitdem iſt ſie unter derſelben Direction beim Wart-

burgsfeſte, und weiter in München, Chemnitz, Leipzig, Wien, Königsberg, Karlsruhe, Arnheim und vielen andern Orten bekannt geworden.

Man hat dem großartigen Werk vielfach das Zurücktreten der kirchlichen hinter der weltlichen Stimmung, eine mehr künſtleriſche als religiöſe Erbauung zum Vorwurf gemacht, und in der That entſpricht daſſelbe nur wenig dem, was wir Proteſtanten von einem Oratorium zu empfangen gewöhnt ſind. Nicht mit den Schöpfungen Händel's und Bach's, Haydn's und Mendelsſohn's dürfen wir ein Werk vergleichen, das ſich auf gänzlich verſchiedenem Boden, gänzlich neuen Vorausſetzungen erhebt. Es iſt ein Stück muſikaliſch dramatiſirter Heiligengeſchichte und behandelt (nach Text von Roquette), mit völligem Ausſchluß des Epiſchen, in einzelnen abgerundeten Scenen das Leben und Leiden und die endliche Glorification der Eliſabeth, ein grandioſes Gelegenheitsgedicht im Goethe'ſchen Sinne, das Schwind's Gemälden aus dem Leben der heiligen Eliſabeth auf der Wartburg ſeine nächſte Anregung dankt. Die Declamation und Harmonik iſt von gewaltiger Kühnheit, die dramatiſche Wirkung eine außerordentlichſte. Auch die ſchon mehrfach erwähnte Kunſt der thematiſchen Arbeit erſcheint hier wieder in conſequenter Durchführung, und die Leitmotive — darunter mehrere auf altkirchliche und national ungariſche Themen baſirte — ſind zu wirkſamſter Anwendung gebracht. Die Charakteriſtik zeigt ſich faſt durchgehends von frappanter Schärfe, und die Geſtalt der Eliſabeth zählt zu den verklärteſten, die je ein Tonkünſtler geſchaffen; die Glorie der Heiligen umfließt ſie.

Nur ſelten im Verlauf der erſten Jahre unterbrachen Reiſen die Stille des römiſchen Aufenthaltes Liszt's. Im Auguſt 1864 rief ihn das Karlsruher Muſikfeſt zum erſten Male wieder nach Deutſchland. Er ging von dort nach Weimar, und beſuchte ſo-

dann Wagner in München und ſeine Mutter in Paris. Dies war das letzte Wiederſehen mit ihr, die er über alles liebte. Als ihn im März 1866 die Aufführung ſeiner Meſſe nach Paris und Amſterdam führte, durfte ſie nicht mehr, wie dereinſt, die treue Zeugin der Erfolge des Sohnes ſein — ſeit Wochen ſchon ſchlummerte ſie fern dem Vaterlande im kühlen Bett der fremden Erde.

In mehr als einer Beziehung aber erwies ſich die ewige Stadt als eine wunderwirkende Macht für den Meiſter; erlebte ſie doch den Triumph, ihn nach langen Jahren der Zurückgezogenheit als Virtuoſen wieder vor die Oeffentlichkeit treten zu ſehen. Jenes vielbeſprochene Concert, oder, um den landesüblichen Ausdruck beizubehalten, jene academia sacra, die zu Gunſten des heiligen Stuhls am 21. März 1864 veranſtaltet ward und das großartige Reſultat einer Einnahme von einigen zwanzigtauſend Francs ergab, nannte unter den ſtolzen Namen ihre Mitwirkenden auch Franz Liszt. Reden der Cardinäle Reiſach, Pitta und Guidi und des Erzbiſchofs von Weſtminſter, Monſignore Manning, die in deutſcher, franzöſiſcher, italieniſcher und engliſcher Sprache die lehrende, ſtreitende, ſegnende und endlich triumphirende Macht der Kirche zum Gegenſtand hatten, wechſelten mit Liszt's Vortrag mehrerer Pianoforteſtücke und Geſängen der päpſtlichen Capelle; während der Dichter Tarnaſſi den poetiſchen Theil der Feier übernahm und Monſignore Nardi in einem italieniſchen Epilog dem ebenſo glänzenden als zahlreich verſammelten Publicum ſeinen Dank für die Theilnahme an dem „Aermſten aller Souveräne" ausſprach.

Im Uebrigen lebte Liszt ſtill in dem ehemaligen Dominicanerkloſter auf dem Monte Mario, das er bald nach ſeiner Ankunft in Rom zu ſeinem Aufenthaltsort erwählte, aber ſpäter (1868) mit einer Wohnung in nächſter Nachbarſchaft des Kloſters

Santa Francesca Romana vertauſchte, das inmitten der Ruinen des alten Forum gelegen iſt. Einem Orden trat er nicht bei, doch hielt er ſich zu den Franziscanern, bei denen er ſchon früher Tertiarius war. Sein Verkehr beſchränkte ſich auf wenige Freunde, die hohe Geiſtlichkeit und die franzöſiſche Diplomatie. Ein nahes Verhältniß verbindet ihn vor allem mit dem Cardinal Hohenlohe, bei dem er, nachdem er die Weihen erhalten, über ein Jahr lang im Vatican lebte. Aber auch der heilige Vater ſelber iſt ihm mit väterlicher Gunſt zugethan und hat zu den faſt zahlloſen Auszeichnungen, die dem Meiſter in früheren oder ſpäteren Jahren von weltlichen Fürſten, von Städten und artiſtiſchen wie wiſſenſchaftlichen Geſellſchaften zu Theil geworden, auch ein Zeichen ſeiner höchſten Huld gefügt und dem dunklen Prieſterkleid des Künſtlers den Glanz ſeines Ordens verliehen. Er beſuchte ihn ſelbſt in ſeiner Einſamkeit, um den Offenbarungen ſeines Genius entzückt zu lauſchen, und wiederholt verweilte Liszt längere Zeit in der Nähe Pio Nono's, der ihn „ſeinen treuen Sohn," „ſeinen Paleſtrina" nennt. Seit 1869 kehrte Liszt wieder als regelmäßiger Gaſt für drei bis fünf Monate jährlich in Weimar ein. Dort organiſirte er im Mai 1870 das Beethovenfeſt, bei welcher Gelegenheit er eine eigens geſchriebene Beethoven-Cantate zu Gehör brachte. Die Zeit des deutſch-franzöſiſchen Kriegs fand ihn in ländlicher Zurückgezogenheit bei ſeinem Freund, Baron Augusz in Szegszard in Ungarn. Im December 1870 leitete er die Beethoven-Säcularfeier in Peſth und verblieb daſelbſt, bis er im Frühjahr 71 nach der großherzoglich ſächſiſchen Reſidenz und dem poetiſchen Heim zurückkehrte, das ſich ihm in der daſigen Hofgärtnerei, in unmittelbarſter Nähe des berühmten Parkes erſchloſſen, der Goethe's Künſtlerhand ſeine Anlage dankt.

Fortan, nachdem Liszt im November 1871 ſeinen römiſchen

Aufenthalt, wie es ſcheint, für die Dauer abgebrochen, theilen ſich Weimar und Peſth in die Ehre, ihn zu beherbergen. Eine officielle Stellung bekleidet er weder hier noch dort. Zu der Laſt der Ehren, die man auf ihn gehäuft; — er führt meiſt nur den von der Königsberger Univerſität empfangenen beſcheidenen Doctortitel — ward ihm im Juni 1871 die Würde eines „königlich ungariſchen Raths" verliehen und gleichzeitig ein Ehrenſold von 4000 Gulden jährlich beſtimmt. Wärmſte Sympathien umgeben ihn, wo er auch weilt, und ſelten wird ſein Haus von Freunden und Verehrern leer. Kunſtbefliſſene drängen ſich zu Schaaren in ſeine Nähe, um der Gunſt ſeiner Unterweiſung, ſeiner unterſtützenden Theilnahme theilhaftig zu werden. Unzähligen ſchon hat er den Weg zur Oeffentlichkeit gebahnt und, wie er allen künſtleriſchen Beſtrebungen immerdar ein offenes Herz und offene Hände zeigt, ſich hülfreich und ſegenſpendend erwieſen. Unabläſſig ſchafft und wirkt er zu Nutz und Frommen ſeiner Kunſt. Der unvergleichlichen Spannkraft ſeines Geiſtes und Körpers gegenüber bleibt ſelbſt der Einfluß der Jahre, der gebieteriſche, machtlos; eine unverſiegliche Kraft- und Jugendfülle ſcheint ihm zum beneidenswerthen Erbtheil geworden. So ſah ihn erſt die Jüngſtvergangenheit (ſelbſtverſtändlich nur um wohlthätiger Zwecke willen) in ſeinem Vaterland wiederholt öffentlich an dem Inſtrument erſcheinen, das er wie kein Anderer zu beſeelen und zu beflügeln verſtanden. Der Zauber ſeines Spiels hat nichts von ſeinen alten Reizen verloren — auch heute wie jemals bleibt er der Einzige, Unerreichte, „der Rieſe unter uns Menſchen," wie Tauſig ihn einſt nannte.

So weiſt auch die letzte Zeit eine anſehnliche Reihe von Herausgaben neuer, meiſt umfänglicher Arbeiten auf. Unter dieſen wieder mehrere geniale Transſcriptionen, die ſymphoniſche Bearbeitung des Rakoczy-Marſches (Partitur und verſchiedene

Clavierarrangements), neun Kirchenchorgeſänge mit Orgel, die Missa choralis, ein Requiem für Männerſtimmen, und das nun in drei Theilen vollendete Chriſtus-Oratorium. Auch ein Feſtſpiel für die Vermählungsfeier des Weimar'ſchen Erbgroßherzogs (nach Text von Scheffl) beendete er. Gegenwärtig iſt er mit einem der polniſchen Geſchichte entnommenen Oratorium „Der heilige Stanilaus" beſchäftigt; die beabſichtigte Compoſition des „Stephan", eines dem gleichen Genre angehörenden Werkes, gab er auf, da einer ſeiner nächſten Freunde, der verſtorbene Moſſonyi, denſelben Stoff als heroiſche Oper componirte.

Der Chriſtus erlebte am 29. Mai 1873, vom Componiſten perſönlich geleitet, in Weimar ſeine erſte vollſtändige Aufführung. Er iſt ein tief ernſtes Werk, im katholiſchen Geiſte. Das dreitheilige Ganze („Weihnachtsoratorium", „Nach Epiphania" und „Paſſion und Auferſtehung") bildet eine Folge großer, in ſich abgeſchloſſener, charakteriſtiſcher Inſtrumentalbilder und Vocalſätze, die durch Leitmotive (theilweiſe wieder auf altkirchlichen Intonationen beruhende) in innere Beziehung zu einander geſetzt ſind, und deren Text Liszt ſelbſt aus Worten der heiligen Schrift und der katholiſchen Liturgie zuſammenſtellte. Die eigenthümlichen Contraſte, die wir ſchon in ſeinem früheren Schaffen beobachteten, werden auch hier auffällig. Neben der keuſchen Schlichtheit altitalieniſcher Ausdrucksweiſe, weltabwärts gewandten Stimmungen im Paleſtrinaſtil, gewahren wir — natürlich ſtets in engſter Beziehung zur ſtofflichen Unterlage — die üppige Pracht modernſter Färbung und Darſtellung. Das iſt's, was Manchem den Vorwurf mangelnder innerer Einheit auf die Lippen legte und den Gegnern des Künſtlers zum Angriffspunkt dient. Unendlich geiſtreich und fein dichteriſch, hochoriginell iſt Alles gedacht und empfunden; — Einzelnem, wie dem Tu es Petrus gegenüber, würden ſich ſelbſt die abgeſagteſten Feinde

Liszt's für überwunden erklären, und zumal das Stabat mater dolorosa mit ſeiner gewaltigen Steigerung beim inflammatus et accensus erweiſt ſich von ganz unvergleichlicher Macht, — zur Populariſirung ſeines Schöpfers aber wird das grandioſe Werk als Ganzes weniger beitragen, als die Eliſabeth, ja, dieſe wird jenem erſt den Boden bereiten müſſen, damit er ſeine volle Wirkung übe.

Auch auf literariſchem Gebiet wurde im vergangenen Jahre (1872) nach langem Stillſchweigen die Stimme des Meiſters wieder laut. Er erhob ſie, wie ſchon einmal vor Jahren, Robert Franz, dem noch immer nicht nach Gebühr geſchätzten Kunſtgenoſſen, zu Ehren, und legte ſein gewichtiges Zeugniß für ihn in die Wagſchale. Wol darf die muſikaliſche Welt die Schweigſamkeit ſeiner doch ſo beredten Feder beklagen! Sie iſt nicht überreich an Geiſtern, die ihre Intereſſen gleich muthig und erfolgreich vertreten, und Werken wie Liszt's „Frederic Chopin", ſeinem „Lohengrin und Tannhäuſer", der „Muſik der Ungarn und Zigeuner" u. A. hat ſie nicht gar viele ebenbürtige an die Seite zu ſtellen. Noch, dünkt uns, iſt nicht genügend gewürdigt worden, was Liszt auch als ſchriftſtellernder Künſtler geleiſtet. Seine Arbeiten freilich ſind leider zumeiſt in muſikaliſchen Zeitſchriften verſtreut; wenn ſie aber einſt — und wir hoffen in nicht zu ferner Zeit — geſammelt erſcheinen werden, dann wird man auch in dieſer Beziehung ein Geſammtbild der reichen Thätigkeit dieſes univerſellſten Geiſtes gewonnen haben.

Möchte es der Zukunft auch vorbehalten ſein, ein Lebensbild des Meiſters zu erzeugen, das ihn in der vollen Größe und Schönheit ſeines Daſeins zur Erſcheinung bringt. Nur farbloſe, halb vollendete Skizzen meiſt ſind es, die wir bisher von ihm beſitzen; noch harren wir vergebens der Meiſterhand,

die es unternimmt, den großen Stoff zu bewältigen. Wird ihm, ſo fragen wir, unter ſeinen Freunden Keiner auferſtehen, der, wie einſt Liszt ſeinem Frederic Chopin, ſo auch ihm, dem unvergleichlichen Künſtler und wunderbaren Menſchen, ein unvergängliches Gedenken ſichert?

Richard Wagner.

Es iſt das Schickſal beinahe aller großen Erſcheinungen in Kunſt und Wiſſenſchaft, daß ſie bei ihrem Eintritt in die Welt mit Mißtrauen empfangen und von Widerſpruch begleitet werden, bis ſie ſich endlich nach langem mühſamen Kampfe das Recht der Lebensfähigkeit gewinnen, oder in dieſem Kampfe unterliegend untergehen. Was aber wahrhaft groß, das ſtirbt nicht hienieden. Ob auch vielfältig angefochten und in ſeiner Entwickelung gehemmt, bricht es ſich endlich doch Bahn, ſei es auch erſt nach Jahrzehnten, nach einem Menſchenalter oder noch länger.

Auch das Leben Richard Wagner's, des kühnen Reformators auf dem Gebiet des muſikaliſchen Dramas, kann gleich vielen Anderen Kunde geben von ſolchem Kampfe. Auch ihm iſt es nicht leicht geworden, ſeinen großen Ideen Anerkennung zu verſchaffen. Aber er hat muthig weiter gekämpft im Glauben an ſeinen Genius und, ſich nicht beſcheidend mit dem endlichen Erfolg, der ſich ſeinem Streben bot, die Conſequenzen ſeiner Principien ſtets ſchärfer und kühner gezogen. In immer unaufhaltſamerem Fortſchreiten nach dem einmal geſteckten Ziele, nach dem ſelbſt geſchaffenen Ideal: dem „Kunſtwerk der Zukunft", — das

aus der Geſammtwirkung aller Künſte hervorgehen und einen neuen reinen Stil begründen, die Oper dem Drama aſſimiliren ſoll, — zeigen ihn ſeine Werke, deren ſtattliche Reihe er mit dem „Ring der Nibelungen“ zu krönen im Begriff ſteht. Eine Schaar von Gegnern freilich macht ihm den Preis, den ihm die Gunſt der Nation immer einſtimmiger zu reichen geneigt iſt, noch ſtreitig und auf dem friedlichen Gebiet der ſchönen Kunſt vollzieht ſich ſeit Jahren das unerquickliche Schauſpiel leidenſchaftlichen Parteigetriebes. Indeß mehrt ſich die Zahl ſeiner Anhänger in gleichem Maße als die ſeiner Widerſacher ſich mindert, und Keiner kann es mehr hindern, daß Wagner auf der Bühne der Gegenwart die Stellung einzunehmen beginnt, die ihm gebührt, Kraft ſeines Genius. Ob die gewonnenen Reſultate ſich nun aber allein an Wagner's geniale Erſcheinung knüpfen und mit ihm dahin gehen werden, ohne Erben, der ſeine Principien in ſeinem Sinn weiterzuführen vermag — wer möchte das heute mit Beſtimmtheit vorauszuſagen wagen? Noch ſtehen wir Alle zu ſehr inmitten unſerer Zeit, ihre Kämpfe ſind noch nicht ausgekämpft, ihre Leidenſchaften haben ſich noch nicht geklärt. Wenn aber einſt das Heute zur Vergangenheit und die Zukunft zur Gegenwart geworden ſein wird, wenn die Werke, die unſere Tage erzeugt, verzeichnet werden in den Büchern der Geſchichte: dann wird man auch einen weitausſchauenderen Blick gewonnen haben für die Geiſter, die unſere Zeit geboren, und dann — wir hegen die feſte Zuverſicht — wird man auch ihm, dem dieſe Zeilen gelten, ein gerechtes Urtheil ſprechen. Doch bevor wir den Blick in die Zukunft richten, wenden wir ihn vielmehr zurück in die Vergangenheit; lernen wir, wenn auch in flüchtigen Umriſſen nur, den Lebensgang und das Werden des Meiſters kennen, über deſſen wahres Sein und eigentliche Bedeutung zu berichten dem Hiſtoriker als dankbare Aufgabe, vorbehalten bleibt.

Richard Wagner ſelbſt hat uns in zwei autobiographiſchen Veröffentlichungen (Zeitung für die elegante Welt, 1843 und „Mittheilung für meine Freunde", 1851 — Geſ. Schriften, B. 1 u. 4.) durch den größten Theil ſeines Lebens hindurch geleitet und uns in anziehender Schilderung ſeine äußere und innere Entwickelung vor Augen geführt. Gehen wir in Kürze dieſer ſeiner Schilderung nach.

Er ward am 22. Mai 1813 zu Leipzig geboren. Sein Vater — Polizeiactuar daſelbſt — ſtarb bereits ein halbes Jahr nach der Geburt des Sohnes; doch gab die Mutter dieſem durch ihre Wiederverheirathung mit dem Schauſpieler Ludwig Geyer (1815) einen zweiten Vater. Mit ihm, der zugleich als Portraitmaler Tüchtiges leiſtete, auch einige Luſtſpiele geſchrieben hatte, deren eines „Der Bethlehemitiſche Kindermord" Glück machte, ſiedelte die Familie nach Dresden über. Sein Wunſch beſtimmte den ſeiner Leitung anvertrauten Knaben für den Malerberuf, ohne daß jedoch die begonnenen Zeichnenſtudien dieſem irgend welches Intereſſe abzugewinnen vermochten. Sieben Jahre alt, ward Richard auch dieſes väterlichen Führers wiederum beraubt. Kurz vor dem Tode deſſelben hatte er: „Ueb' immer Treu und Redlichkeit" und den damals ganz neuen „Jungfernkranz" auf dem Clavier ſpielen gelernt. Noch Tags zuvor, ehe der Stiefvater ſtarb, mußte er ihm Beides im Nebenzimmer vorſpielen. Mit ſchwacher Stimme hörte er ihn da zu ſeiner Mutter ſagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Muſik haben?" — „Aus Dir hat er etwas machen wollen!" ſagte ihm die Mutter am andern Morgen, nachdem ſie den Gatten verloren. „Ich entſinne mich", ſchreibt Wagner, „daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden."

Seiner eigenen Neigung freier überlaſſen, beſchloß er nun zu ſtudiren, zu welchem Zwecke er mit ſeinem neunten Jahre die

Kreuzſchule zu Dresden bezog. (1823—28.) Mit Eifer trieb er Griechiſch und Latein, alte Geſchichte und Mythologie; auch dichteriſcher Sinn und Luſt am Comödienſpiele erwachte in ihm, der ſich ſchon von früheſter Jugend an in Berührung mit dem Theater fand. Als einmal beim Tode eines Mitſchülers ihm und ſeinen Genoſſen die Aufgabe geſtellt ward, denſelben in einem Gedicht zu feiern, wurden Wagner's Verſe, als die beſten, zum Druck beſtimmt. Der elfjährige Knabe wollte nun Dichter werden. „Der nie zufried'ne Geiſt, der ſtets auf Neues ſinnt," war ja ſeine natürliche Mitgabe; „das Leben, die Kunſt und er ſelbſt blieben ſeine einzigen Erzieher." — Er entwarf Trauerſpiele nach griechiſchem Muſter, überſetzte ſchon in Tertia die erſten zwölf Bücher der Odyſſee und wagte ſich ſelbſt an Shakeſpeare'ſche Uebertragungen, nachdem er, allein um des vollkommeneren Verſtändniſſes dieſes Dichters willen, die engliſche Sprache erlernt hatte. Als ein intereſſantes Zeugniß des dem Knaben innewohnenden maßloſen Geſtaltungsdranges erſcheint ein Trauerſpiel, das er nach Shakeſpeare's Vorbild in coloſſalen Verhältniſſen ausführte. Im Verlaufe deſſelben ſtarben nicht weniger als zweiundvierzig Perſonen, die großentheils während der letzten Acte als Geiſter wiederkehrten.

Seine erſten muſikaliſchen Eindrücke empfing er von Weber, deſſen Weiſen ihn mit ſchwärmeriſchem Ernſt erfüllten, deſſen Perſönlichkeit ihn enthuſiaſtiſch fascinirte. Sein Tod im fernen Lande erfüllte ſein kindliches Herz mit Grauen. Von Beethoven erfuhr er zuerſt, als man ihm auch von ſeinem Tod erzählte. Dann lernte er auch ſeine Muſik kennen, gleichſam angezogen von der räthſelhaften Nachricht ſeines Sterbens. Von ſo ernſten Eindrücken angeregt, bildete ſich in ihm immer ſtärker der Hang zur Muſik aus. Gleichwol zeigte der begonnene Clavierunterricht ſo geringe Ergebniſſe, daß der Lehrer ihm das übelſte Pro-

gnoſtikon ſtellte. Er verzichtete in Folge deſſen auf die weitere Führung des Letzteren und ſetzte ſeine Studien ſelbſtſtändig fort, dieſelben hauptſächlich auf das Einüben von Ouvertüren beſchränkend, die er, ſeinen eigenen Worten zufolge, „mit gräulichſtem Fingerſatz ſpielte.“

War ihm Weber's Freiſchütz bisher als die herrlichſte muſikaliſche Offenbarung erſchienen, ſo erſchloß ſich ihm in Beethoven's Symphonien eine neue Welt, als er dieſelben in den Gewandhausconcerten zu Leipzig, dahin ſich ſeine Familie mit ihm wieder zurückgewandt hatte, zum erſten Mal hörte. Auch mit Mozart befreundet er ſich, zumal durch ſein Requiem. Eine Vorſtellung des Egmont lehrt ihm die Gewalt faſſen, durch welche Muſik den dramatiſchen Ausdruck erhöht, und er beſchließt nun ſein erwähntes großes Trauerſpiel mit einer ähnlichen Muſik zu begleiten, ſich zugleich als Dichter und Muſiker zu bezeugen. Ohne alles Bedenken traut er ſich die nöthige Fähigkeit zu. Um ſich die zu dieſem Unternehmen erforderlichen Kenntniſſe anzueignen, leiht er ſich für acht Tage Logier's Methode des Generalbaſſes und ſtudirt dieſelbe mit Eifer. Zwar reiften die Früchte dieſer Studien nicht in ſo kurzer Zeit, als er geglaubt, die Schwierigkeiten derſelben aber reizten ſein Intereſſe vielmehr, als daß ſie es ermüdeten, und beſtimmten ihn zu dem Entſchluſſe, ſich ganz der Tonkunſt zu widmen.

Nur in der Stille aber durfte er vor der Hand der Realiſirung dieſes Entſchluſſes entgegenarbeiten. Hatte doch ſeine Familie ſchon ſeine dichteriſchen Verſuche, als eine Urſache der Vernachläſſigung ſeiner Schulſtudien, mißliebig betrachtet; und ſo galt es in der That harte Kämpfe, als der geniale ſechszehnjährige Knabe nach längeren geheimen Uebungen, als Componiſt einer Sonate, eines Quartetts und einer Arie, plötzlich mit ſeinen muſikaliſchen Wünſchen und Beſtrebungen hervortrat. Eine

flüchtig vorübergehende Leidenſchaft erſchien den Seinen auch dieſe neue Neigung der unſteten Seele und erregte ihre lebhafteſte Beſorgniß um ſo mehr, als auch ein wieder begonnener Muſikunterricht (bei Gottl. Müller) nur wenig befriedigende Reſultate ergab. Durch die Lectüre E. T. A. Hoffmann'ſcher Schriften phantaſtiſch aufgeregt, jeglichen ſtrengen Ordnungsſinnes, aller ernſten Luſt am Studium entbehrend, ſchuf er die wunderlichſten Tongebilde, und eine von ihm für großes Orcheſter geſchriebene Ouvertüre veranlaßte bei einer Aufführung im Leipziger Theater ob ihrer Abſonderlichkeit einen allgemeinen Heiterkeitsausbruch des Publicums. Wagner ſelbſt bezeichnet ſie als „den Culminationspunkt ſeiner Unſinnigkeiten". Beethoven's neunte Symphonie ſollte eine Pleyel'ſche Sonate gegen dieſe wunderbar combinirte Ouvertüre ſein. Nie verließ ihn übrigens bei ſeinen tonkünſtleriſchen Verſuchen der dichteriſche Nachahmungstrieb; nur ordnete er ſich dieſen unter, deren Befriedigung er allein diente. So ſchrieb er, durch die Paſtoralſymphonie angeregt, ein Schäferſpiel, das in dramatiſcher Beziehung wieder durch Goethe's ‚Laune der Verliebten" in ihm angeregt worden war. Ohne einen beſtimmten dichteriſchen Entwurf entſtand daſſelbe gleichzeitig in Wort und Ton.

Kurze Zeit nach der Julirevolution, die nach Wagner's eigenen Worten „heftig und vielfach anregend" auf ihn wirkte, aber ohne Einfluß auf ſeine künſtleriſche Entwickelung blieb, hatte der achtzehnjährige Jüngling ſeinen Curſus auf den Leipziger Gymnaſien beendet. (Er hatte ſeit ſeiner Ueberſiedelung von Dresden erſt die Nicolai- dann die Thomasſchule beſucht.) Nun (1831) bezog er die Univerſität, um daſelbſt philoſophiſche und äſthetiſche Collegia zu hören. Bald ſah er ſich in den Strudel heitern ſtudentiſchen Lebens widerſtandslos hineingezogen, und mit ſo leichtſinniger Hingebung überließ er ſich demſelben, daß

er ſich binnen kurzem von Widerwillen gegen derartige Genüſſe erfüllt fühlte. Zur Beruhigung der Seinen, die mit Sorgen ſelbſt die Muſik von ihm vernachläſſigt fanden, kam er jedoch bald wieder zur Beſinnung. Er ſelbſt ward ſich nun der Nothwendigkeit eines neu zu beginnenden, ſtreng geregelten Studiums ſeiner Lieblingskunſt bewußt, und die Gunſt des Schickſals führte ihm in Theodor Weinlig, dem Cantor der Leipziger Thomasſchule, endlich den rechten Mann entgegen, der den planlos umherſchweifenden Geiſt in ruhigere Bahnen lenkte und das mangelnde Gleichgewicht deſſelben gewinnen half, indem er die üppig vorwaltende Phantaſie ſeines Schülers durch ein allmälig ſich klärendes, gründliches Wiſſen in Schranken halten lehrte. Eifrig gab Wagner ſich nun contrapunktiſtiſchen Uebungen hin, deren Schwierigkeiten er bald mit ſo großer Sicherheit beherrſchte, daß Weinlig ſelbſt ihn nach einem halben Jahre aus ſeinem Unterricht entließ und ihn für „ſelbſtſtändig" geworden erklärte. „Wahrſcheinlich," ſagte er, „werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu ſchreiben; allein daß Sie ſie ſchreiben können, wird Ihnen techniſche Selbſtſtändigkeit geben und alles Uebrige leicht machen!"

Die zu jener Zeit entſtandenen Compoſitionen bezeugen augenfällig den ſich im Schaffen des jungen Künſtlers vollziehenden Läuterungsprozeß. Im Gegenſatz zu ſeiner früheren ſchwülſtigen Schreibweiſe erſcheint nun ſein Satz einfach-natürlich, wie eine im Druck veröffentlichte Sonate beweiſt. Auch erntet eine im Gewandhausconcert (1833) aufgeführte Ouvertüre, gleich einer ſpäter vollendeten Symphonie (in C-dur) aufmunternden Beifall. Beethoven war dabei ſein Hauptvorbild; „Klarheit und Kraft, bei manchen ſonderbaren Abirrungen", ſein Beſtreben. „Ich zweifle," ſchrieb Heinrich Dorn (in der Schumann'ſchen Muſikzeitung 1837) daß es zu irgend einer Zeit einen jungen Muſiker

gegeben hat, der mit Beethoven's Werken vertrauter war, als der achtzehnjährige Wagner. Des Meisters Ouvertüren und größere Instrumentalcompositionen besitzt er größtentheils in eigenhändig geschriebenen Partituren; mit den Sonaten geht er schlafen, mit den Quartetten steht er auf, die Lieder singt er, die Concerte pfeift er, denn mit dem Spielen will es nicht recht vorwärts gehen; kurz es war ein furor teutonicus, der gepaart mit höherer wissenschaftlicher Bildung und eigenthümlich geistvoller Regsamkeit kraftvolle Schößlinge zu treiben versprach." Dieser mühevollen Copistenarbeit opferte er seine nächtliche Ruhe; ihr aber und namentlich dem hierdurch erzielten volleren Verständniß der „Neunten" verdankt er, wie seine eigenen Aeußerungen bestätigen, „das, was er bei keinem Lehrer hätte erlernen können: das praktische Verständniß und das gründliche Eindringen in Beethoven's heilige Mysterien."

Mit der fertigen Symphonie machte er sich im Sommer 1832 auf die Reise nach Wien, um die alte Metropole der Tonkunst kennen zu lernen. Wenig erbaut jedoch von den derzeitigen musikalischen Zuständen daselbst, verließ er die Kaiserstadt wieder und verweilte noch eine Zeit lang in Prag, wo man mehrere seiner Compositionen im Conservatorium spielte und er einen Operntext tragischen Inhalts: „Die Hochzeit" dichtete. In seine Vaterstadt heimgekehrt, hatte er bereits zu Weinlig's Freude mit der Composition des letzteren begonnen, als ein abfälliges Urtheil seiner Schwester ihn zur Vernichtung des ganzen Textbuches veranlaßte.

Das Jahr 1833 brachte er in Würzburg bei seinem als Regisseur und Sänger dort lebenden älteren Bruder (dem Vater von Johanna Wagner) zu, dessen Umgang für ihn von hoher Wichtigkeit war. Er selber verrichtete während dieser Zeit beim dortigen Theater Chordirigenten-Dienste; auch benutzte er seinen

Aufenthalt daſelbſt zur Compoſition einer dreiactigen Oper „die Feen," deren Text er nach einem Gozzi'ſchen Märchen (die Frau als Schlange) wieder ſelbſt verfaßt hatte und deren Muſik, ſeinem eigenen Bekenntniß zufolge, unter den Einflüſſen Beethoven's, Weber's und Marſchner's entſtand. Charakteriſtiſch für Wagner enthält ſchon dieſer Stoff den bei ihm immer wiederkehrenden Grundgedanken: das ſich aufopfernde, liebende Weib. Einzelne Theile des Werkes, die er in Würzburger Concerten zur Aufführung brachte, wurden mit Beifall aufgenommen, und ſo wandte ſich der junge Componiſt zu Beginn des Jahres 1834 mit der Hoffnung nach Leipzig zurück, ſeine Oper auf dem daſigen Theater in Scene geſetzt zu ſehen — eine Hoffnung, die jedoch trotz ihm eröffneter Ausſichten unerfüllt bleiben ſollte. Inzwiſchen erſchloß ſich ihm die erſte Bekanntſchaft mit der eben hier gaſtirenden Schröder-Devrient. Ihre Leiſtungen äußerten auf ihn einen überwältigenden Eindruck; ja „bis auf den heutigen Tag (er ſchrieb dies 1851) ſah, hörte, fühlte er ſie, wenn ihn der Drang zu künſtleriſchem Geſtalten belebte."

Zu jener Zeit vollzieht ſich eine wunderbare Wandlung ſeines Weſens. Mannigfache äußere Eindrücke und die natürliche Aufgelegtheit der Jugend zu luſtigem Lebensgenuß erzeugen in ihm eine heitere ſinnliche Weltanſchauung, die, ſich ſelbſt auf das Gebiet der Kunſt übertragend, den ſonſt ihn erfüllenden tiefen Ernſt gegen Frivolität vertauſcht. War Beethoven bisher das reine Ideal ſeiner Seele, ſo componirt er nun, nach dem Vorbild der klangreichen Opern Frankreichs und Italiens, als Reflex dieſer veränderten Empfindungsweiſe eine neue Oper: „Das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo," deren Plan er während einer Sommerreiſe in die böhmiſchen Bäder nach Shakeſpeare's „Maß für Maß" entwirft. Auch ſeine im Sommer 1834 begonnene amtliche Thätigkeit als Muſikdirector des Magde-

burger Theaters bekundet jene ſeltſame Sinnesänderung. „Das Einſtudiren und Dirigiren jener leichtgelenkigen franzöſiſchen Modeopern machte mir oft kindiſche Freude, wenn ich vom Dirigirpulte aus links und rechts das Zeug loslaſſen durfte," ſchreibt er ſelbſt über ſeine damalige Wirkſamkeit. Der bunte Verkehr mit der Welt hinter den Couliſſen entſprach ſeiner Stimmung und Zerſtreuungsluſt. Fern von jeglicher Strenge gegen ſich ſelbſt gab er ſich der Ausübung ſeiner Kunſt hin, hier und dort nach Laune ein flüchtiges Tonbild entwerfend (ſo ein Neujahrsfeſtſpiel 1835, eine Ouvertüre Columbus), dem Tagesgeſchmack huldigend und ſich dafür mit einem mühelos erworbenen Beifall ſchmückend.

Im Frühjahr 1836 ward die begonnene Oper „das Liebesverbot" beendet und unmittelbar darauf, nach nur zehntägiger Vorbereitung, am 29. März, eine Aufführung derſelben durchgeſetzt, ohne daß jedoch das ungenügend einſtudirte Werk beſonderen Eindruck zu üben vermochte. Eine zweite Vorſtellung kam nicht zu Stande. Tags darauf ſchon löſte ſich die Magdeburger Schauſpielergeſellſchaft auf und Wagner, der, durch ſeine frühzeitig erlangte Selbſtſtändigkeit verleitet, ſich allerlei Thorheiten geſtattet und Verbindlichkeiten aller Art in jugendlichem Leichtſinn auf ſich genommen hatte, ſah ſich durch die Noth gedrängt, um die Aufführung ſeiner Oper in Berlin nachzuſuchen. Nach langem vergeblichen Hoffen und Harren jedoch auf die Erfüllung ſeines Wunſches verließ er endlich in peinlichſter Lage die preußiſche Hauptſtadt und bewarb ſich in Königsberg um die Muſikdirectorſtelle am dortigen Theater, die er zu Beginn 1837 auch wirklich erhielt. Noch im Herbſt des Jahres 1836 aber ließ ihn der ihm eigene „heftige Leichtſinn eine übereilte Ehe" mit einer Schauſpielerin, Wilhelmine Planer, ſchließen; ſie brachte ihn, den Bedürfnißreichen, in empfindlich beengende Lebensverhält-

niſſe. „Unter dem widerlichen Eindruck einer beſitzloſen Häuslichkeit quälte er ſich und Andere und gerieth ſo in das Elend, deſſen Natur es iſt, Tauſende und aber Tauſende zu Grunde zu richten.“ Das Jahr, das Wagner in Königsberg zubrachte, ging unter Sorgen kleinlichſter Art für ſeine Kunſt verloren. Eine Ouvertüre „Rule Britannia“ iſt uns als einzige Frucht jener Zeit verblieben. Uebrigens ſetzte der Bankerott der Theater-Direction ſeiner Thätigkeit gar bald ein Ziel.

In der heißempfindenden Seele des Künſtlers aber entwickelte ſich allmälig bis zur verzehrenden Sehnſucht der Drang „aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit der ihn beherrſchenden Verhältniſſe herauszukommen“; der Menſch und der Künſtler in ihm ſeufzten nach Erlöſung. Voll des brennenden Verlangens, ſich dem kleinen deutſchen Theaterleben zu entziehen und einen erweiterten Wirkungskreis für ſein Schaffen zu gewinnen, richtete er ſein Auge auf Paris. Ein nach Heinrich König's Roman „die hohe Braut“ bearbeiteter Entwurf zu einer großen fünfactigen Oper ſollte, an Scribe geſchickt, ihm den Weg dahin bahnen; doch blieb jener Schritt ohne jeglichen Erfolg. Sein häusliches Miſère aber ſteigerte ſich, und das Bedürfniß, durch eine künſtleriſche That wenigſtens ſich über eine ſeiner unwürdige Lage zu erheben, ward in ihm immer lebendiger. Ein kurzer Aufenthalt in Dresden (im Sommer 1837) führte ihm eine ſchon früher gehegte Lieblingsidee zurück, den Helden des Bulwer'ſchen Romans „Rienzi“ zu einem Opernhelden umzugeſtalten, und inmitten des Jammers ſeines Privatlebens erfüllte ihn nun die Vorſtellung eines großen hiſtoriſch-politiſchen Ereigniſſes mit Begeiſterung. Aeußere Umſtände jedoch verzögerten die Ausführung des Plans noch längere Zeit, und erſt nachdem Wagner inzwiſchen (im Herbſt 1837) die Stelle eines erſten Muſikdirectors bei dem unter Holtei's Leitung neueröffneten Theater

zu Riga angetreten und für dortige Zwecke das Project einer komiſchen Oper („die glückliche Bärenfamilie") entworfen und wieder verworfen hatte, ward Rienzi ernſtlich in Angriff genommen. Wagner bekennt, auch bei Verfertigung dieſes Textes im Weſentlichen noch an nichts Anderes, als an ein „wirkungsvolles Opernbuch" gedacht zu haben. Die Eindrücke der heroiſchen Oper Spontini's, des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der großen Oper Auber's, Meyerbeer's und Halévy's forderten ihn zur Nacheiferung auf. „Die „große Oper", mit all ihrer ſceniſchen und muſikaliſchen Pracht, ihrer effectreichen, muſikaliſch-maſſenhaften Leidenſchaftlichkeit," ſtand vor ihm, und „ſie nicht blos nachzuahmen, ſondern mit rückhaltsloſer Verſchwendung nach allen ihren bisherigen Erſcheinungen zu überbieten," erſtrebte ſein künſtleriſcher Ehrgeiz. Wol „begeiſterte" ihn ſein Stoff; „die große Oper aber war gleichſam die Brille, durch die er unbewußt dieſen Stoff anſah." Auf Sprache und Vers wurde noch keine übergroße Sorgfalt verwandt; „Duette und Terzette, fünf glänzende Finales fanden ſich von ſelbſt" im Anſchluß an die hergebrachten Formen. „Meine künſtleriſche Individualität," ſagt er, „war den Eindrücken des Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künſtleriſcher, oder vielmehr kunſtförmlicher, mechaniſch bedingender Eindrücke durchaus befangen." Gleichwol erklärte Meyerbeer ſpäter das Textbuch des Rienzi für die beſte aller ihm bekannten Operndichtungen und beſtellte ſich bei Scribe ein ähnliches, als welches ihm dieſer nachmals den Propheten lieferte. —

Ohne beſtimmte Ausſicht, ſein Werk auf irgend einer Bühne zur Aufführung zu bringen, ja mit dem Vorſatz, daſſelbe von vorn herein für die Rigaer Verhältniſſe unmöglich zu machen, hatte Wagner daſſelbe im Sommer 1838 begonnen. In völliger Selbſtloſigkeit vertiefte er ſich in eine Schöpfung, in der er ſein

Beſtes zu geben beabſichtigte. Längſt hatte ſein ſich in Extremen bewegender Geiſt ſich wiederum jener ernſten lauteren Kunſtrichtung zugewandt, von deren reinen Bahnen er eine Zeit lang abgewichen war. Was ihn bei Beginn ſeiner Thätigkeit als heiterer bunter Wechſel des Bühnenlebens angezogen, erfüllte ihn nun als ſchales Einerlei mit tiefem Ekel. Er begehrte einer höheren Muſe zu opfern, als bei der niederen Geſchmacksrichtung des Publicums zuläſſig erſchien, und immer unerträglicher dünkte ihm ein Wirkungskreis, der ſeinem idealen Streben keinerlei Befriedigung bot.

Im Frühjahr 1839 waren die beiden erſten Acte der Oper beendet. Sein Contract am Theater ging zu Ende; zur Erneuerung deſſelben verſpürte er keine Neigung; immer übermächtiger aber ward in ihm der Drang in die Ferne, in eine weitere, unbegrenztere Welt. Paris ſtand ihm ſchon ſeit Jahren als lockendes Ziel vor Augen; dahin beſchloß er ſich jetzt zu wenden, obwol ohne hinreichende Mittel, ohne Ausſichten, ohne einen Freund daſelbſt. Er begab ſich zu dieſem Zweck mit ſeiner Gattin an Bord eines Segelſchiffes, das ſie zunächſt nach London führen ſollte. Vier Wochen faſt dauerte die an Unfällen und Abenteuern reiche Seefahrt. Dreimal litten ſie vom heftigſten Sturm, und einmal ſah der Capitän ſich genöthigt, in einen norwegiſchen Hafen einzulaufen. Bei der Durchfahrt durch die Scheeren tauchte das den Künſtler ſchon früher zur Theilnahme ſtimmende Bild: der „fliegende Holländer“ mit erneuter Macht aus ſeiner aufgeregten Phantaſie empor. „An meiner eigenen Lage — ſagt Wagner — gewann er Seelenkraft, an den Stürmen, den Waſſerwogen, dem nordiſchen Felſenſtrande und dem Schiffsgetreibe Phyſiognomie und Farbe.“

In London angekommen gönnt er ſich nur kurze Ruhe; er beſucht keins der berühmten Theater; nichts Anderes intereſ-

ſirt ihn in gleichem Maße als die Stadt ſelbſt und die Parlamentshäuſer. Einen längeren Aufenthalt nimmt er in Boulogne sur mer. Dort lernt er Meyerbeer kennen, dem er ſeinen Rienzi vorlegt und von deſſen Empfehlungen begleitet er im September 1839 in Paris eintrifft.

Mit glücklichen Auſpicien, ſo ſcheint es, Dank der Unterſtützung ſeines berühmten Kunſtgenoſſen, tritt Richard Wagner in die Kreiſe der Weltſtadt ein. Der Einfluß Meyerbeer's bahnt ihm unter andern den Weg zum Theater de la Renaissance. Seine Oper „das Liebesverbot" wird hier zur Aufführung angenommen, ein neuer franzöſiſcher Text dazu geſchaffen, und Alles verſpricht den günſtigſten Erfolg, als der plötzliche Bankerott des Theaters die ſchönen Hoffnungen des Künſtlers vernichtet. Auch der Verſuch, durch Compoſition franzöſiſcher Romanzen („Mignonne", „Dors mon enfant" „Attente", Heine's „beide Grenadiere") in die Salonwelt einzudringen, mißlingt, und ſeine neugeſchaffene „Ouvertüre zu Göthe's Fauſt", die urſprünglich als erſter Theil einer großen Fauſtſymphonie beabſichtigt war, enthält zu viel vom grüblériſchen, ſpeculativen deutſchen Geiſt, zu wenig von franzöſiſcher Durchſichtigkeit, um die Sympathien der Pariſer erwecken zu können.

Die Gabe, ſich in der fremden Stadt Freunde zu erwerben, ſchien dem ſtolzen deutſchen Meiſter überhaupt nur in geringem Maße verliehen, vielleicht auch wollte er ſie nur nicht üben. Der Verkehr mit ſeinen Kunſtgenoſſen Berlioz, Halevy, Habeneck, ſelbſt Liszt, der ihm ſpäter ſo nahe trat, blieb an der Oberfläche; nur einige Gelehrte und Maler, auch Heinrich Heine, bildeten meiſt ſeinen Umgang. Inzwiſchen aber bedrängte bittere Noth ſein äußeres Leben, während ſein inneres durch mannigfach erlittene Täuſchungen tief deprimirt erſchien. Zwar knüpften ſich an eine flüchtige Wiederkehr Meyerbeer's nach Paris und

an deſſen einflußreiche Vermittelung neue Hoffnungen für Wagner. Er ward durch dieſen mit dem Director der großen Oper, Leon Pillet, in Verbindung geſetzt, und ſchon ſprach man von einer Compoſition für dieſes Theater, die ihm anvertraut werden ſollte; ſchnell auch formte er ein ihn lebhaft feſſelndes Sujet, den „fliegenden Holländer" zu einem Opernentwurf und übergab ihn dem Director mit dem Vorſchlag, ihm darnach ein franzöſiſches Textbuch zu machen; — aber die Ausführung deſſelben ward einem franzöſiſchen Dichter, die Compoſition der Oper einem andern Muſiker übertragen und die lockende Ausſicht blieb — wie ſo manches Andere im Leben unſeres Künſtlers — Illuſion.

So kam es, daß der Hartbedrängte es als eine „Erlöſung" betrachten mußte, als ſich ihm mit der Anfertigung von Melodienarrangements aus beliebten Opern für alle möglichen Inſtrumente, ſelbſt für Cornet à piston ein kümmerlicher Verdienſt bot. Die karg zugemeſſene freie Zeit aber, die ihm dieſe muſikaliſche Tagelöhnerarbeit übrig ließ, verwendete er auf die Vollendung ſeines „Rienzi". Im November 1840 war dieſelbe geſchehen. Die Idee, dieſe ſeine Oper in Paris zur Aufführung zu bringen, hatte er inzwiſchen längſt aufgegeben. Die Kunſtzuſtände daſelbſt hatten — mit einziger Ausnahme der Conservatoire-Concerte — ſeinen Erwartungen nur wenig entſprochen; er fand nur äußeren Glanz ohne innere Wärme, nur Mittelmäßigkeit ſtatt der geträumten Genialität. Nun richtete er ſein Augenmerk auf ein deutſches Hoftheater und entſchied ſich für Dresden, wo er in Tichatſchek und der von ihm hochverehrten Schröder-Devrient die geeignetſten Kräfte vereint wußte, und dahin er denn auch die vollendete Partitur unverzüglich ſandte.

Nach Beendigung des „Rienzi" und bei fortwährender Beſchäftigung mit „muſikhändleriſcher Lohnarbeit" gerieth Wagner auf einen neuen Ausweg, ſeinem gepreßten Innern Luft zu

machen. „Mit der Fauſt-Ouvertüre“ — ſo ſchreibt er — „hatte ich es zuvor rein muſikaliſch verſucht; mit der muſikaliſchen Ausführung eines älteren dramatiſchen Planes, des „Rienzi“, ſuchte ich der Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte und für die ich mir nun Alles verſchloſſen ſah, ihr künſtleriſches Recht angedeihen zu laſſen, indem ich ſie für mich abſchloß. Mit dieſer Vollendung ſtand ich jetzt gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit. Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künſtleriſche Oeffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuſtänden ich mich bisher zu befreunden geſucht hatte, als ich in Paris deren glänzendſte Spitze aufſuchte.“ „Das Gefühl der Nothwendigkeit ſeiner Empörung“ machte Wagner zunächſt zum Schriftſteller. Der Verleger der „Gazette musicale“, Schleſinger, beſtellte neben jenen Melodienarrangements auch Journalartikel. Ihm galt Beides gleich — dem ausführenden Künſtler nicht. Hatte er die eine Arbeit als tiefſte Demüthigung empfunden, ſo ergriff er dieſe andere, um ſich für die erlittene Demüthigung zu rächen. Neben mehreren allgemeineren Aufſätzen; „Ueber deutſche Muſik,“ „Virtuoſenthum“, „Ueber die Ouvertüre“ u. a. ſchrieb er die beſonders beifällig aufgenommenen Novellen: „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ und „das Ende eines Muſikers in Paris“ (Geſ. Schriften B. 1), in welcher letzteren er ſeine eigenen Schickſale — Wahrheit und Dichtung — ſchilderte. „Die Verzweiflung war die Muſe derſelben;“ — das Publicum amüſirten ſie nur; doch trugen ſie wenigſtens dazu bei, ihren Autor bekannt zu machen. Zugleich veröffentlichten deutſche Zeitungen: Lewald's „Europa“ und Laube's „Zeitung für die elegante Welt“ Beiträge ſeiner Feder.

Eine bitterſüße leidenſchaftliche Stimmung gebar nun den „fliegenden Holländer.“ Alle Ironie, aller bittere oder humo-

ristische Sarkasmus, wie er die unter gewaltigstem Weltschmerz ringende Seele des Meisters erfüllt, hatte in jenen literarischen Ergüssen Ausfluß gefunden; nun begehrte er seinem inneren Thatendrang durch wirklich künstlerisches Gestalten zu genügen. Und die Tonkunst ward sein „rettender Engel." „Sie bewahrte mich als Künstler" — sagt er selbst — „ja sie machte mich in Wahrheit erst zum Künstler von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer größerer Bestimmtheit gegen unsere ganzen Kunstzustände sich auflehnte. — Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe. Nur wer das Bedürfniß der Liebe fühlt, erkennt dasselbe Bedürfniß in Anderen: mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnißvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfniß auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfniß thätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Aerger; und so ward ich daher Künstler, nicht kritischer Literat."

Eine Dichtung der Liebe auch ist der „fliegende Holländer." Ein uralter Zug des menschlichen Wesens, der uns schon in der „Odyssee", in der Geschichte vom Ahasver entgegentritt, liegt in diesem mittelalterlichen Mythos mit ergreifender Gewalt ausgesprochen: die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens. Die Erlösung aber bringt dem Ruhelosen — das Weib, das sich aus Liebe opfert. — Wagner sagt von sich selbst, daß er höher als je irgend ein Poet oder Künstler die Frauen verherrlicht habe, und Liszt fügt hinzu: „Wenn man auf die Grundlage der Wagner'schen Fictionen näher eingeht, so möchte man sie eine Dramatisirung des Cultus jenes „Ewig Weiblichen" in allen seinen Formen nennen, mit welchem Goethe,

wie mit einem Schlußſtein, den gigantiſchen Bau ſeines Fauſt endete."

Mit dem „fliegenden Holländer" hatte Wagner die erſte Volksſage künſtleriſch geſtaltet; hier zuerſt trat er, die Bahn der hiſtoriſchen, ſogenannten „großen Oper" und eines Textverfertigers im herkömmlichen Sinn verlaſſend, als Dichter auf. Der Glanz des Pariſer Ideals war vor ihm erblichen. Vom bloſen „muſikaliſchen Theaterſtück", wie es der Rienzi repräſentirt, war er zum muſikaliſchen Drama fortgeſchritten, das er aus der kargen Unterlage einer in einfach rohen Zügen vorliegenden Volksſage dichteriſch geſtaltete. Von nun an war er in Bezug auf alle ſeine dramatiſchen Arbeiten zunächſt Dichter und erſt in der vollſtändigen Ausführung des Gedichts ward er wieder Muſiker. Nicht Reflexion, vielmehr die innerſte Stimmung, zwingende, nicht bewußte, aber empfundene Nothwendigkeit, ſo erzählt er, führten ihn auf den neuen Weg.

Im Frühjahr 1841 hatte er ſich von Paris nach Meudon auf das Land zurückgezogen. Dort wollte er die muſikaliſche Ausführung ſeiner Dichtung in Angriff nehmen. Aber nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles muſikaliſchen Producirens fürchtete er mit innerſter Seelenangſt die Entdeckung machen zu müſſen, daß ſeine tonkünſtleriſche Schöpferkraft verſiegt ſei. Mit dem Matroſenchor und Spinnerliede begann er zuerſt; es ging im Fluge von Statten, und laut auf jauchzte er vor Freude bei der Wahrnehmung, „daß er noch Muſiker ſei." Binnen ſieben Wochen war die ganze Oper beendet. Dann mahnten wiederum peinvolle Sorgen den der äußern Welt Entrückten an den Jammer ſeines Daſeins. Der Kampf mit dem Leben begann von Neuem, und zwei volle Monate währte es, bevor er die nöthige Muße fand, die Ouvertüre, die er faſt vollendet im Geiſte mit ſich herumtrug, auf das Papier zu werfen.

Eine ſchnelle Aufführung des neuen Werkes in Deutſchland lag ihm nun vor allem am Herzen. Von München und Leipzig erhielt er abſchlägigen Beſcheid: die Oper eigne ſich nicht für Deutſchland, entgegnete man. Der Vermittelung Meyerbeer's inzwiſchen gelang es, ihre Annahme am Berliner Hoftheater zu bewirken. Da auch die Aufführung des „Rienzi" von Seiten der Dresdner Bühne, in Folge der lebhaften Fürſprache des Chordirector Fiſcher, Tichatſchek's und der Schröder-Devrient, zugeſichert worden war, die Pariſer Weltluft Wagner aber „mit immer eiſigerer Kälte anwehte," rüſtete er ſich im Frühjahr 1842 zur Heimkehr. Das Gefühl der Heimatloſigkeit in dem fremden Lande erweckte in ihm die Sehnſucht nach der deutſchen Heimat. Mit all' ſeinem Dichten und Trachten war er ſchon ganz nur in Deutſchland — da fiel ihm das deutſche Volksbuch vom „Tannhäuſer" in die Hände, das, als geeigneter Opernſtoff, ſchon Carl Maria von Weber's Intereſſe einſt erweckt hatte. Auf das Heftigſte ergriff ihn ſogleich dieſe wunderbare Geſtalt der Volksdichtung; die Verbindung derſelben mit dem „Sängerkrieg" veranlaßte ihn zu dem Studium des mittelhochdeutſchen Gedichtes dieſes Namens, und jenes wiederum führte ihn weiter zu „Lohengrin". Mit Begeiſterung ſchöpfte er nun aus dem friſchen Born der deutſchen Heldenſage, und mit einem Schlage war ihm eine neue Welt dichteriſchen Stoffes erſchloſſen. „Die Sage", ſchreibt er ſelbſt, „in welche Zeit und welche Nation ſie auch fällt, hat den Vorzug, von dieſer Zeit und dieſer Nation nur den rein menſchlichen Inhalt aufzufaſſen und dieſen Inhalt in einer nur ihm eigenthümlichen, äußerſt prägnanten und deßhalb ſchnell verſtändlichen Form zu geben. — Durch den ſagenhaften Ton wird der Geiſt ſofort in denjenigen träumeriſchen Zuſtand verſetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellſehen gelangen ſoll, wo er dann einen neuen Zuſammenhang der Phänomene der

Welt gewahrt, und zwar einen ſolchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte. — Dieſen hellſehend machenden Zauber ſoll die Muſik vollſtändig ausführen."

Endlich nach faſt dreijährigem Aufenthalt verließ Wagner, neunundzwanzig Jahre alt, am 7. April 1842 Paris. Zum erſten Mal ſah er den Rhein. „Mit hellen Thränen," ſchreibt er ſelbſt, „ſchwur ich armer Künſtler meinem deutſchen Vaterlande ewige Treue." Er reiſte direct nach Dresden. Der Weg dahin führte ihn an der Wartburg vorüber. „Wie unſäglich heimiſch und anregend" — ſo ſagt er — „wirkte auf mich der Anblick dieſer mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich beſuchen ſollte, als ſieben Jahre nachher, wo ich — bereits verfolgt — von ihr aus den letzten Blick auf das Deutſchland warf, das ich damals mit ſo warmer Heimatsfreude betrat und nun, als Geächteter, landesflüchtig verlaſſen mußte!"

In Dresden angekommen, betrieb er ſofort die verſprochene Aufführung ſeines Rienzi. Noch vor Beginn der Proben aber ward, während eines Sommerausflugs nach Teplitz, der vollſtändige ſceniſche Entwurf des „Tannhäuſer" verfaßt. Mit vielem Eifer erfolgte ſodann das Einſtudiren der Oper, dem mehrfache Abänderungen und Kürzungen vorangingen. Unendlich wohlthuend berührt fand ſich der Meiſter von der wachſenden Theilnahme der Sänger für ſein Werk, die ſich insbeſondere bei Tichatſchek zum Enthuſiasmus ſteigerte. Fand er ſich doch endlich nach langem Ringen in kleinlichſten Verhältniſſen, nach harten Kämpfen und Entbehrungen in eine anerkennende, fördernde Umgebung verſetzt. So froh und leicht fühlte er ſich geſtimmt, daß er ſich ſelbſt zur Ausarbeitung eines alten, längſt vergeſſenen Opernentwurfs (Die hohe Braut) für ſeinen nachmaligen Collegen Reißiger aufgelegt fand. (Derſelbe iſt ſpäter von Kittl in Prag componirt und unter dem Titel „Die Franzoſen vor Nizza"

aufgeführt worden.) Die Begeiſterung Einzelner aber ward zur Begeiſterung der Menge, als Rienzi nun am 22. October 1842 über die Bühne ging. In berauſchender Weiſe wirkte der jugendliche, heroiſch geſtimmte Enthuſiasmus, der denſelben durchweht, auf das Publicum; der Reichthum der Ausſtattung, die vollendete Leiſtung Tichatſchek's, des Trägers der Hauptrolle, erhöhten den Ausdruck noch um ein Bedeutendes; obwol die Aufführung ſechs Stunden währte, war der Erfolg ein glänzender. Richard Wagner, der Componiſt des Rienzi — dieſer ſpäter von ihm ſtolz verleugneten Oper — war der Held des Tages in der ſächſiſchen Reſidenz. Er, der Einſame, Verlaſſene, ſah ſich plötzlich inmitten eines Publicums, das ſeinem innerſten Weſen Verſtändniß entgegenzutragen ſchien, ſah ſich geliebt und bewundert und — er ſelber kaum wußte wie ihm geſchah — zum Capellmeiſter der königlich ſächſiſchen Hofcapelle ernannt.

Eine Heimat ihm, dem Heimatloſen, eine geſicherte Exiſtenz dem, der bisher als Fremdling durch die Welt geirrt — welch' willkommenere Gabe wol konnte ihm geboten werden? Und dennoch — wie ſeltſam erſcheint es dem flüchtigen Blick! — ſchwankte der Meiſter, bevor er ſich zur Annahme derſelben entſchied. Er hatte das Bühnenleben verachten lernen, wo man nur dem Scheine der Kunſt, nicht ihrem wahren, göttlichen Weſen huldigte; nur jenen flüchtigen Verkehr mit ihm noch hatte er feſthalten wollen, wie ihn die Aufführung ſeiner Werke erforderte. So oft ſchon hatte ihn, den Idealiſten, die Welt getäuſcht — ſollte auch das Lächeln, das ſie ihm jetzt zeigte, eitel Trug und Täuſchung ſein? — Doch die Bedenken des Künſtlers blieben von ſeinen Freunden ſelbſt unbegriffen, ſeine Zweifel wurden ſorglos hinweg gelächelt — ihn ſelber lockte die Sicherheit, der Glanz der Stellung, die Gelegenheit, für die Kunſt Erſprießliches hier zu wirken — genug, er ward endlich (im

Februar 1843) „froh und freudig" Capellmeiſter des Königs von Sachſen; der Nachfolger ſeines großen Vorbildes: Carl Maria von Weber.

Nur zu bald jedoch ſollte er inne werden, daß jenes Vorgefühl ein richtiges geweſen: daß er von dem Publicum getäuſcht worden war in dem Maße, als er das Publicum ſelbſt getäuſcht hatte. Den Schöpfer des Rienzi hatte man in ihm zu gewinnen gemeint zu einer Zeit, als der Rienzi für ihn ſchon ein überwundener Standpunkt war; als ſolchen liebte man Wagner und doch war er derſelbe ſchon nicht mehr.

Unmittelbar nach dem Erfolge der genannten Oper faßte die Theaterdirection den Beſchluß, auch den „fliegenden Holländer" zur Aufführung zu bringen. Alsbald begann der Componiſt das Studium deſſelben zu leiten. Bereits am 2. Januar 1843 ging das Werk, obgleich ein wenig eilfertig und mit nicht genügender Sorgfalt vorbereitet, in Scene. Die Aufführung mißglückte in der Hauptſache. Nur die Schröder-Devrient riß mit ihrer genialen Wiedergabe der Senta zu lebhafteſter Begeiſterung hin und rettete die Oper vor völligem Unverſtändniſſe des Auditoriums. Im Uebrigen aber fühlte ſich dies letztere in ſeinen Vorausſetzungen betrogen; etwas dem Rienzi Aehnliches hatte es erwartet, und fand nun etwas demſelben geradewegs Entgegengeſetztes. Statt des üppigen Pompes äußerer Mittel fand man ein tiefergreifendes Seelengemälde, ſtatt des ſtrahlenden ſüdlichen Colorits ein einfach düſteres nordiſches Stimmungsbild, ſtatt des gewohnten Glanzes der Maſſenwirkung einige wenige ernſte Geſtalten, die ſich, zu Charakteren verdichtet, aus dem Halbdunkel einer myſteriöſen Beleuchtung abhoben; ſtatt der üblichen Reihe in buntem Wechſel aufeinander folgender Geſangſtücke, erweiterte Formen, die in engem Zuſammenhang mit dem Inhalt ſtanden; ſtatt halb ſchmeichleriſchen, halb imponirenden

ſchimmernden Scheines, ernſte, ſchlichte Wahrheit, ſtatt flüchtigen Sinnenreizes und oberflächlicher Rührung eine tief tragiſche, wenn auch poetiſch verklärte Wirkung. Statt an die Sinne wandte ſich dies wunderbare Werk an das Gemüth: es wollte empfunden, nicht nur gehört und geſehen ſein.

In allen dieſen Beziehungen ſteht der „fliegende Holländer“ dem „Rienzi“ und den Erſcheinungen der großen Oper überhaupt als ein Neues, Ungewohntes gegenüber. Dennoch erhebt er ſich noch nicht auf völlig neuem Boden, bezeichnet er erſt den Beginn der von Wagner eingeſchlagenen neuen Bahn. Noch iſt der in ſeiner Entwickelung begriffene Stil des Meiſters nicht durchaus frei geworden von dem Bann der überlieferten Formen; nur ſchüchtern beginnt er ſich denſelben zu entziehen, ſie noch nicht ſyſtematiſch verwerfend, wie er ſpäter gethan. Die muſikaliſche Conception iſt noch nicht ſo markig und ſicher, die Harmonik noch nicht ſo kühn, der Faden der dramatiſchen Handlung weniger feſt geknüpft, als in ſeinen ſpäteren Werken. Viel ſtärker findet ſich ſchon im Tannhäuſer die Handlung aus ihren inneren Motiven entwickelt. Der Verlauf des Ganzen iſt im Holländer mehr balladenmäßig als eigentlich dramatiſch; ſceniſch wirkſame Situationen, dramatiſche Motive erſcheinen nur ſparſam in Anwendung gebracht. Wir ſehen Wagner erſt inſtinktiv die Form ergreifen, die er ſpäter bewußt ausgeſtaltet und deren Theorie und Praxis er mit der ihm eigenen Ueberzeugungsgewalt feſtgeſtellt hat. Denn täuſchen würden wir uns, wollten wir annehmen, daß Wagner willkürlich, das heißt mit reflectirter Abſichtlichkeit, zum Reformator geworden ſei. Er folgte nur der inneren Nothwendigkeit. Schritt für Schritt ging er weiter auf dem Weg, den ſein Genius ihn gehen hieß. Nicht umſtürzen und zerſtören wollte er, was ihm als Erbe einer großen Vergangenheit heilig war: er wollte nur an ſeinem Theile mit-

arbeiten an der Fortentwickelung der Kunſt und, was alt in ihr geworden, mit neuem Leben erfüllen. Mit den innerſten Faſern ſeines Weſens wurzelt er in der Vergangenheit, und wenn ihn die innigſten Fäden mit Gluck und Weber verknüpfen, ſo hat er doch ſeinen Geiſt nicht minder an den reichen Schätzen Mozart's und Beethoven's genährt. Nichtsdeſtoweniger bleibt er ein Kind der modernen Zeit, und willig auch hat er aufgenommen, was ſie ihm bot. Auch Marſchner, ſelbſt Meyerbeer, der Vielgeſchmähte, haben nicht umſonſt für ihn gelebt. Der reichen Mittel des Letzteren hat er ſich bemächtigt; nur daß er den franzöſiſchen Glanz mit deutſcher Wärme verband und den äußerlichen Reiz der Situation durch Darſtellung wahrhafter Charaktere vermittelte und vertiefte. Dieſer Wagner eigenen wunderbaren Gabe der Charakteriſtik begegnen wir ſchon im „fliegenden Holländer". Er charakteriſirt das Wort im Ton und verbindet beide zu unzertrennlicher Einheit. Er individualiſirt zugleich auch ſeine Geſtalten prägnant in höchſter Vollendung. Schon hier kommt die dem Künſtler eigenthümliche ſinnreiche Verfahrungsweiſe zur Erſcheinung: „hervortretende Perſonen oder Situationen des Dramas durch beſtimmte muſikaliſche Motive — ſogenannte Leitmotive — zu charakteriſiren, welche immer wiederkehren, ſobald die durch ſie charakteriſirte Perſon das Intereſſe auf ſich zieht, ſobald die Situation ſich wiederholt, oder ihrer Erwähnung geſchieht."

Auch in der reinen Inſtrumentalſprache gelangt die hohe Kunſt ſeiner Charakteriſtik zum Ausdruck. Er harmoniſirt äußerſt fein und im polyphonen Satz iſt er Meiſter, (man vergegenwärtige ſich nur beiſpielsweiſe das Vorſpiel zu Lohengrin!) mag er immer die eigentlichen Kunſtſtücke des Harmonikers verſchmähen. Wie Weber, nur noch häufiger, verwendet auch er mit Vorliebe den leidenſchaftlich unruhigen verminderten Sep-

timen-Accord, ſodaß man, wie Ambros meint, bei ihm von einer enharmoniſchen Richtung reden könnte. Seine Melodie iſt edel und ausdrucksvoll, oft unbeſchreiblich ſchön und keuſch. Als ihm eigenthümlich weiſt Ambros nach, daß er die Melodien, welche ruhig und edel ſein ſollen, meiſt durch die Intervalle des Dreiklangs führt und häufig mit der Quinte beginnen läßt. Eine geradezu berauſchende Farbenpracht offenbart ſeine Orcheſtration. Neue, unbegreifliche Effecte weiß er hier zu erzielen; ſowol Klänge, die der Natur abgelauſcht ſcheinen, als ſphärenhafte, wahrhaft ätheriſche Tonverbindungen. Man denke nur an die wunderbare Wirkung, die er durch Benutzung der höchſten Lagen der Violine hervorbringt, wie im Lohengrin, wo eine wahre Glorie den heiligen Gral umſchwebt! Er theilt das Orcheſter in drei beſtimmt unterſchiedene Gruppen: die Streich-, Blas- und Blech-Inſtrumente. Indem er den Charakter der Klänge dem der Situationen und Perſonen ſeines Dramas auf das ſorgfältigſte anpaßt, vereinigt und theilt er die Inſtrumente corpsweiſe, ſtatt ſich des Orcheſters als einer faſt homogenen Maſſe zu bemächtigen. Vernehmlich reden ſeine Töne auch ohne Worte. So zeigen ſich auch im Holländer die einzelnen Situationen und Geſtalten, ja die landſchaftliche Stimmung des Dramas zu einem vollendeten Geſammtbild in der Ouvertüre zuſammengefaßt. Dieſe letztere ſowol als der Monolog des Holländers, das große Duett und die erſten Scenen des dritten Actes laſſen Wagner ſchon in ſeiner vollen Eigenart und Bedeutung erſcheinen; ſie tragen das Gepräge ſeines Genius ſchon mit aller Entſchiedenheit an ſich.

Hier zuerſt ſehen wir Wagner als Dichtercomponiſten, ſeine Doppelbegabung bezeugend. Der muſikaliſche Geiſt vermählt ſich hier in ebenbürtiger Ehe dem dichteriſchen; denn mit ſeinem äſthetiſchen Sinn vermeidet er das unſchöne Schauſpiel einer Mesalliance zwiſchen Wort- und Tondichtung, das uns

die meiſten älteren Opern darbieten. In der That legt er auf die Dichtung ſeiner Werke nicht minderen Werth als auf die Partitur und umgekehrt. Nur als Ganzes und zwar von der Bühne herab wirkſam, will er dieſelben beurtheilt wiſſen. Nichtsdeſtoweniger hat das Studium ſeiner Schöpfungen aus Partitur oder Dichtung allein, wie es von Seiten der Muſiker oder literariſchen Kritiker vielfach beliebt wurde, ihm häufige Anfeindung zugezogen. Sein ſeltenes Geſchick im Anordnen des Stoffes, ſeinen feinen Sinn für das dramatiſch Wirkſame kann freilich nur offenbare Ungerechtigkeit ableugnen wollen. Schon Schumann — mochte immerhin in ſpäteren Jahren ſein Urtheil etwas von ſeiner bewundernswerthen Objectivität eingebüßt haben — ſchrieb nach Anhören des Tannhäuſer (an Heinrich Dorn, den 7. Januar 1846): „Er kann der Bühne von großer Bedeutung werden, und wie ich ihn kenne, hat er den Muth dazu. Das Techniſche, die Inſtrumentirung finde ich ausgezeichnet". Und ſpäter (an van Bruyk in Wien, 1853) bezeugt er, daß Wagner's Opern, von der Bühne gehört, einen geheimnißvollen Zauber auf ihn übten und daß er ſich an vielen Stellen einer tiefen Erregung nicht erwehren könne.

„Seit Byron," ſagt Liszt in ſeiner höchſt anziehenden Analyſe des Holländer (Neue Zeitſchrift für Muſik, B. 41), „hat kein Poet ein ſo bleiches Phantom in ſo düſterer Nacht aufgerichtet," und wohl verſtand Wagner's Pinſel ein ſolches Bild in ergreifender Wahrheit zu malen: er durfte nur ſeine eigene ruheſuchende, ſchmerzzerriſſene, liebebedürftige Seele darin austönen laſſen. „Als das unabwendbare natürliche Product ſeines Daſeins, ſeiner Leidenſchaften, Freuden und Schmerzen drängt ſich der Stoff ſeinem Geiſte auf. Sein Werk iſt eine Folgerung der Ganzheit ſeines Weſens." Das große Publicum freilich will nicht die ernſte unerbittlich wahre Darſtellung des Lebens

ſchauen; es begehrt leichten, friedſamen Genuß, es liebt nur das Scheinbild der Gefahr, der Leidenſchaft, nicht dieſe ſelbſt. Darum wird Wagner auch niemals der Dichter der oberflächlichen Menge ſein; er will nicht den Sinnen ſchmeicheln, er will vielmehr die Seelen erſchüttern; er fordert Hingebung an ſeine Geſtalten, Mitleidenſchaft, innerſtes Aufgehen in jener Empfindungswelt, die er uns erſchließt. Mit Nachdruck betont er es immer wieder, daß ſeine Schöpfungen vom Gemüth, nicht vom Verſtand aufgefaßt ſein, daß ſie als Ganzes aufgenommen, nicht in ihre einzelnen Theile zerlegt und zergliedert werden wollen. Und doch hat es das Mißgeſchick des Meiſters gewollt, daß gerade ihnen gegenüber die Kritik am geſchäftigſten ihr Weſen treibt, und dieſe als das Ergebniß unfruchtbarer Reflexion betrachtet, was er als aus tiefinnerſtem Schaffensdrang herausgeboren bezeichnet.

Der Juli deſſelben Jahres (1843) brachte noch ein neues Werk des Meiſters (gelegentlich des ſächſiſchen Männergeſangfeſtes) zur Aufführung: eine für Männerſtimmen und Orcheſter componirte bibliſche Scene „das Liebesmahl der Apoſtel.“ Seine Hoffnungen auf raſche ideelle und materielle Erfolge durch Verbreitung ſeiner Opern auf den deutſchen Bühnen blieben indeß ohne Erfüllung. Von allen Seiten wurden ihm ſeine Partituren, oft ſogar uneröffnet, zurückgeſandt. Nur in Hamburg erlebte der Rienzi eine ziemlich reſultatloſe Aufführung; nur in Caſſel und Berlin ging endlich auch der „fliegende Holländer“ in Scene, und zwar an erſterem Orte Dank der Bemühung Spohr's, des einzigen deutſchen Capellmeiſters, der den jungen Künſtler mit Liebe aufnahm und ihm in einem Briefe ſeine volle Sympathie kundthat, dieſe einfach durch die Freude erklärend, einem Künſtler zu begegnen, dem man es in Allem anſähe, daß es ihm um die Kunſt Ernſt ſei. In Berlin war die Aufnahme der Oper eine

günſtige; dennoch verſchwand ſie ſehr bald vom Repertoire, vielleicht weil ſie, wie der Componiſt meint, von zu beſtimmter individueller Stimmung war, um dem großen Publicum bequem und ſympathiſch zu ſein. Eine hohe Genugthuung aber empfand der Meiſter in der Wahrnehmung, welch' tiefen Eindruck ſein Werk auf Einzelne ausgeübt hatte; in ihr erkannte er eine Aufforderung zum Weiterverfolgen der von ihm eingeſchlagenen eigenthümlichen Richtung. „Von jetzt an," ſagt Wagner, „verlor ich immer mehr das eigentliche Publicum aus den Augen: die Geſinnung einzelner, beſtimmter Menſchen nahm für mich die Stelle der Maſſe ein. — Ich wandte mich unwillkürlich nun eben nicht mehr an die mir fremde Maſſe, ſondern an die individuellen Perſönlichkeiten, die mir nach ihrer Stimmung und Geſinnung deutlich gegenwärtig waren. Ich ſtreifte das gewohnte Verfahren des Geſtaltens in das Maſſenhafte immer mehr von mir ab, trennte die Umgebung von dem Gegenſtande, der früher oft gänzlich in ihr verſchwamm, ſchärfer ab; hob dieſen deſto deutlicher hervor und gewann ſo die Fähigkeit, die Umgebung ſelbſt aus opernhafter, weitgeſtreckter Ausdehnung zu plaſtiſchen Geſtalten zu verdichten."

Unter ſolchen Einflüſſen führte er ſeinen „Tannhäuſer" aus und vollendete ihn (im Winter von 1844—45), einen neuen Entwickelungsweg in der mit dem „fliegenden Holländer" eingeſchlagenen Richtung zurücklegend. Gleich dieſem letztgenannten Werke ſtand auch der Tannhäuſer in innerer Beziehung zu dem Künſtler. Auch ſeine Seele hatte den Kampf zwiſchen Himmel und Erde, zwiſchen Weltluſt und Gottesfrieden, zwiſchen ſinnlicher und verklärter Liebe durchkämpft. In ſo verzehrender Weiſe war ſein ganzes Weſen bei dieſer neuen Schöpfung thätig geweſen, daß er ſich häufig von der quälenden Angſt überkommen fühlte, ein ſchneller Tod könne ihn an der Vollendung hindern.

Bei der Aufzeichnung der letzten Note fühlte er ſich froh, als ob er einer Lebensgefahr entgangen wäre.

Nach Beendigung dieſer Arbeit führte ihn eine Erholungsreiſe nach dem böhmiſchen Marienbad. Hier überkam ihn bald eine ſo leichte und fröhliche Stimmung, daß er die Idee zu einer komiſchen Oper faßte, die, wie das Satyrſpiel bei den Athenern an die Tragödie, ſich als beziehungsvolles Satyrſpiel an den „Sängerkrieg auf der Wartburg" anſchließen konnte. So entſtand der Entwurf zu den „Meiſterſingern von Nürnberg." Kaum aber war derſelbe niedergeſchrieben, als der raſtloſe Geiſt des Künſtlers ſich, von neuen Ideen erfüllt, zu neuen Thaten gedrängt fühlte. Auch der Plan zu „Lohengrin" ward während jenes kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, ſich jetzt mit derlei Dingen nicht zu beſchäftigen, entworfen. — Unwiderſtehlich fühlte er ſich angezogen von dem allgemein menſchlichen Stoff, der uns ſchon in Zeus und Semele begegnet und durch die Sagen aller am Meere wohnenden Völker geht: die Sage von dem Unbekannten, Anmuthvollen, Tugendreichen, der, von menſchlicher Liebe getrieben, den Menſchen naht und deſſen innerſtes Weſen doch unerforſcht, unverſtanden bleiben muß.

Nach Vollendung der poetiſchen Skizze kehrte Wagner nach Dresden zurück, um ſeinen „Tannhäuſer" dort zur Aufführung zu bringen. Große Hoffnungen ſetzte die Direction auf dieſe Oper und mit nicht unbedeutenden Opfern ward dieſelbe vorbereitet. Am 20. October 1845 ging ſie in Scene, die Erwartungen des Publicums vollſtändig täuſchend: verwirrt und unbefriedigt verließ daſſelbe die erſte Vorſtellung des Tannhäuſer.

Uns, die wir heutzutage unzählige Male Zeuge der begeiſterten Aufnahme dieſes Werkes geweſen, die die großartige Poeſie dieſer muſikaliſchen Dichtung bei jedem wiederholten Genießen mit unwiderſtehlicher Gewalt ergreift, will ſolche That-

ſache fürwahr ſchwer begreiflich erſcheinen. Wir vermögen es nicht zu faſſen, wie — ſollen wir überhaupt von Einzelheiten reden! — die Ouvertüre, jenes wundervoll ausgearbeitete, ſelbſtſtändige und doch mit der Oper in innigſtem Zuſammenhang ſtehende Gedicht, wie der Eintritt des Pilgerchors mit dem aus dem Venusberg zurückkehrenden Tannhäuſer und dem Hirtenknaben andererſeits, die Liebesſcene und das Finale des zweiten Actes, wie endlich das Gebet der Eliſabeth und die große Erzählung Tannhäuſer's im dritten Act, jene mit höchſter Vollendung pſychologiſcher Wahrheit geſchilderte Scene; wie die Kunſt der Charakteriſtik im Einzelnen, die Pracht und Gewalt der dramatiſchen Wirkung, die hohe Tragik des Ganzen nicht ſchon bei ihrem erſten Erſcheinen hinreißen mußten! Vergegenwärtigen wir uns aber die Anſtrengungen, die es gekoſtet, dem großartigen Werke Geltung zu verſchaffen, und die vor zwei Decennien geſprochenen Worte Liszt's, welche daſſelbe als ein Werk von ſo „erhabenem Charakter" bezeichnen, „daß es ein gewähltes Publicum verlangt, fähig die erſten Schönheiten der Kunſt zu würdigen und gewohnt, ihnen die volle Aufmerkſamkeit, die ſie erheiſchen, zu ſchenken," ſo vermögen wir doch ein gewiſſes ſtolzes Dankgefühl nicht zu unterdrücken, daß dieſe zwei Jahrzehnte nicht umſonſt dahingegangen ſind über die muſikaliſche Welt, ſondern uns um ein gutes Stück weiter gefördert haben.

Ein Gefühl tiefinnerſter Vereinſamung überkam den Meiſter nach jener erſten Aufführung ſeines Tannhäuſer. Seine Freunde ſelbſt fanden ſich peinlich berührt und wagten kaum in ſeine Nähe zu kommen. Er ſtand ganz allein inmitten Tauſender. Was den Tiefen ſeiner Seele in heißen Schmerzen entquollen, es vermochte kein anderes Herz zu rühren; er ſprach — das erkannte er mit niederſchmetternder Gewißheit — eine Sprache, die ihrer Keiner verſtand. Aber er fragte nach dem Warum

dieſes mangelnden Verſtändniſſes — und ſo ging ihm die Erkenntniß deſſen auf, daß ſeine Schöpfungen auf anderen Vorausſetzungen baſirten, als die des Publicums waren, daß ſie, gegenüber den bisherigen Erſcheinungen der Oper, in der That etwas Neues, Ungewohntes, Fremdartiges darboten. Dort ſtand das ſpecifiſch-muſikaliſche, bei ihm das dramatiſche Element in dem Vordergrund; dort ſollte in erſter Linie der Sänger, bei ihm der Darſteller zuerſt zur Geltung kommen, dort war das Drama um der Muſik willen da, bei ihm die Muſik um des Dramas willen. Er wußte nun, warum er unverſtanden blieb in allen ſeinen Beſtrebungen; er kam ſich ſelber wie „ein Wahnſinniger vor, der in die Luft hineinredet und von dieſer verſtanden zu werden meint," und das allmälig entſtehende Intereſſe des Publicums für ſein Werk dünkte ihm nichts anderes, als die gutmüthige Theilnahme freundlicher Menſchen an dem Schickſale eben dieſes armen Wahnſinnigen. Der, Dank der Bemühung der Direction und der Darſteller, ſich mehr und mehr ſteigernde Erfolg des Tannhäuſer täuſchte ihn nicht mehr: die Unmöglichkeit, dem letzteren einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutſchen Theatern zu verſchaffen, trat ihm hell entgegen, und hiermit erkannte er zugleich den gänzlichen Verfall ſeiner äußeren Lage. Faſt nur um ſich vor dieſem Verfall zu retten, that er noch Schritte für die Aufführung dieſer Oper und richtete ſein Augenmerk namentlich auf Berlin. Der Intendant des Theaters aber wies dieſelbe als zu „epiſch" gehalten zurück, und auf die Bitte, dem König ſein Werk widmen zu dürfen, erhielt er den Beſcheid, er möchte, da der König nur Werke annähme, die er kenne, die Oper aber in der Hauptſtadt nicht aufführbar ſei, Einiges daraus für Militärmuſik arrangiren, damit es auf der Wachtparade geſpielt werden könne. —

„Tiefer" — bekennt Wagner — „konnte ich wol nicht gedemüthigt und beſtimmter zur Erkenntniß meiner Stellung gebracht werden! Von nun an hörte unſere ganze moderne Kunſtöffentlichkeit immer grundſätzlicher auf für mich zu exiſtiren." Inmitten dieſes Einſamkeitsbewußtſeins, ja durch daſſelbe genährt aber drängte ihn ein leidenſchaftliches Bedürfniß zur Mittheilung, ſelbſt ohne alle Ausſicht auf wirkliche Ermöglichung derſelben. Er griff zu „Lohengrin", in innerſter Wahlverwandtſchaft mit dem Stoffe. Er fühlte ſich einſam wie dieſer, und trotz des Bewußtſeins ſeiner höheren Abkunft, ſeines gottbegnadeten Künſtlerthums, ſehnte er ſich darnach von den Menſchen geliebt und verſtanden, oder wenn nicht verſtanden, ſo doch um ſeiner ſelbſt willen geliebt zu ſein.

„Das Tragiſche in der Situation des wahren Künſtlers zum Leben der Gegenwart" — ſo ſagt er — „gleicht der Situation, die im Stoffe des „Lohngrin" von mir ihre künſtleriſche Geſtalt erhielt. Das nothwendigſte und natürlichſte Verlangen dieſes Künſtlers iſt, durch das Gefühl rückhaltslos aufgenommen und verſtanden zu werden, und die durch das moderne Kunſtleben bedingte Unmöglichkeit, dieſes Gefühl in der Unbefangenheit und zweifelloſen Beſtimmtheit anzutreffen, als er es für ſein Verſtandenwerden bedarf, der Zwang, ſtatt an das Gefühl ſich faſt einzig nur an den kritiſchen Verſtand mittheilen zu dürfen: dies eben iſt zunächſt das Tragiſche ſeiner Situation, das ich als künſtleriſcher Menſch empfinden mußte, und das mir auf dem Wege meiner weitern Entwickelung ſo zum Bewußtſein kommen ſollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieſer Situation ausbrach."

So ſchrieb Wagner ſeinen „Lohengrin" mit ſeinem Herzblut, unter heiß ihm entſtrömenden Thränen. Und er gab der Welt in ihm ſeine reinſte Dichtung, ſeine verklärteſten Töne. Geſänge

ſeliger Geiſter, Harmonien einer höhern Welt glauben wir in jenen Tönen zu vernehmen, über denen ein unergründlicher Zauber ausgegoſſen liegt. Aber wir ſehen den Meiſter zugleich im beſtimmten Vorwärtsſchreiten auf der eingeſchlagenen Bahn, nur nach treueſter Ausſprache des Darzuſtellenden, nach höchſter Deutlichkeit des Ausdrucks ringend, immer conſequenter das Princip verfolgen, daß der Stoff allein die Form bedinge. Liszt bezeichnet in ſeiner geiſtvollen Schrift „Lohengrin und Tannhäuſer“ als Hauptcharakter der Muſik dieſer Oper die hohe Einheit der Conception und des Stils. „Alles verbindet, verkettet und ſteigert ſich; Alles iſt mit dem Sujet auf's Engſte verwachſen und könnte nicht von demſelben getrennt werden. Jeder Progreſſion der Harmonie geht ein entſprechender Gedanke vorher oder folgt ihr. Man kann von dieſem großen Werke ſagen, daß es die durchdachteſte aller Inſpirationen iſt.“

Während Wagner an der Ausführung des „Lohengrin“ arbeitete (die Dichtung wurde im Winter 1845—46, die Compoſition bis März 1848 vollendet), auch ſeine Verdienſte um das Dresdner Muſikleben durch eine Bearbeitung der Gluck'ſchen „Iphigenie in Aulis“, wie durch Einführung der Beethoven'ſchen neunten Symphonie, die er mit einem genial geſchriebenen Programm begleitete, vermehrte, trat ſeine äußere Lebensſtellung in immer lebhafteren Zwieſpalt zu ſeiner inneren Stimmung. In immer größere Einſamkeit zog er ſich zurück und lebte faſt nur noch mit einem Freunde in innigem Umgang. Nur „ein widerliches Band“ feſſelte ihn noch an die beſtehenden öffentlichen Kunſtzuſtände: die Verpflichtung, auf möglichen Gewinn aus ſeinen Arbeiten bedacht zu ſein, um ſeiner bedrängten, materiellen Lage aufzuhelfen. Er bemühte ſich — nicht für ſeine, ſondern für die Intereſſen Anderer beſorgt — um die Aufführung ſeines für ihn „längſt abgethanen“ „Rienzi“ in Berlin. Dieſe Be-

ſorgniß um einen rein äußeren Erfolg zwar brachte ihn in ernſten Widerſpruch, in einen ſchweren Kampf mit ſeinen künſtleriſchen Geſinnungen. Dennoch ſtand das Reſultat in nur geringem Verhältniß zu dem gebrachten Opfer. Schon von vornherein erſchien der „Rienzi“ ſeiner Wirkung beraubt, nachdem eine böswillig verbreitete Aeußerung des Componiſten ihn als eine „künſtleriſche Jugendſünde“ bezeichnet hatte. Auf das Tiefſte deprimirt kehrte Wagner nach dem mißlungenen Verſuche von Berlin zurück. Bald darauf, im Februar 1848, traf ihn zu alledem der Verluſt ſeiner Mutter.

Nur Eins noch hielt ihn aufrecht: ſeine Kunſt, die „für ihn eben nicht ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, ſondern zur Kundgebung ſeiner Anſchauungen an fühlende Herzen war.“ Es ward ihm klar, daß er für die Bildung des künſtleriſchen Organs ſorgen müſſe, durch das er ſich in ſeinem Sinne mittheilen konnte. Dies Organ war das Theater. Seine künſtleriſchen Abſichten durch daſſelbe in Dresden, wo er lebte und wirkte, verwirklicht zu ſehen, erſchien ihm von jetzt an das nächſte Erziekenswerthe. Hatten ihn während ſeiner ſechsjährigen Thätigkeit am Dresdner Hoftheater allerlei trübe Erfahrungen bereits mit einer hoffnungsloſen Gleichgültigkeit gegen daſſelbe erfüllt, ſo wandte er ſich ihm nun in der Abſicht wieder zu, eine gänzliche Umgeſtaltung deſſelben herbeizuführen. Während er aber über die Möglichkeit einer gänzlichen Reform der Theaterverhältniſſe nachſann, ergab ſich ihm die Erkenntniß: „daß die herrſchenden politiſchen und ſocialen Zuſtände keine anderen öffentlichen Kunſtzuſtände aus ſich bedingen konnten, als eben die von ihm angegriffenen.“ — Dieſe Erkenntniß war für ſeine ganze weitere Lebensentwickelung entſcheidend; ſie führte ihn der Revolution zu.

Nie hatte ſich Wagner bisher mit Politik beſchäftigt; vom rein künſtleriſchen Standpunkte aus gelangte er zu der

Ueberzeugung, daß eine Revolution nothwendig, daß eine Reform der Kunſt nicht ohne eine Reform der Geſellſchaft möglich ſei. Als die Revolution im Jahre 1848 wirklich ausbrach, hielt er ſich Anfangs von jeder Betheiligung an derſelben fern. Er arbeitete einen umfaſſenden Plan zur Reorganiſation des Theaters aus („Entwurf zur Organiſation eines deutſchen Nationaltheaters für das Königreich Sachſen." Geſ. Schriften, B. 2.), um, ſobald die revolutionäre Frage an dieſes Inſtitut gelangen würde, gut gerüſtet hervortreten zu können. „Es geſchah dies jedoch in der Vorausſetzung einer friedlichen Löſung der obſchwebenden, mehr reformatoriſchen als revolutionären Fragen, und des ernſtlichen Willens von Oben herab, die wirkliche Reform ſelbſt zu bewerkſtelligen." Der Gang der politiſchen Ereigniſſe ſollte ihn bald eines Anderen belehren. Von Unwillen erfüllt über die Unklarheit der ſtreitenden Parteien, trat er ſelbſt in einer Flugſchrift gegen die politiſch formelle Auffaſſung der Revolution und für die Nothwendigkeit auf, daß der rein menſchliche Kern derſelben deutlich in's Auge gefaßt werde. An dem Erfolge dieſes Schrittes aber gewahrte er, daß den Politikern das Verſtändniß ſeines Standpunktes völlig abging, daß man an die Verwirklichung der Ideale des Künſtlers nicht dachte. Enttäuſcht kehrte er in ſeine frühere Einſamkeit zurück.

Ausſchließlich gab er ſich nun wieder dichteriſchen Entwürfen hin, und während die Welt um ihn in Gährung lag, kam er, ſich in ſich ſelbſt verſenkend, zum vollen Bewußtſein ſeiner künſtleriſchen Richtung. Zwei Stoffe bemächtigten ſich gleichzeitig ſeiner Phantaſie: „Siegfried", der Nibelunge, und „Friedrich der Rothbart". Wie ſchon zur Zeit, als er ſeinen „Tannhäuſer" ſchrieb, ihn der Gedanke beſchäftigt hatte, Manfred, den Hohenſtaufenſohn, zum Helden einer beabſichtigten, aber wieder aufgegebenen Oper: „Die Sarazenin" zu machen, ſo ſtellten ſich

ihm auch jetzt noch einmal und zum letzten Male Mythos und Geſchichte gegenüber, ihn zur Entſcheidung drängend, ob er ein muſikaliſches Drama oder ein recitirendes Schauſpiel ſchreiben ſolle. Seit ſeiner Rückkehr von Paris war das deutſche Alterthum ſein Lieblingsſtudium geweſen. Sich in den heimatlichen Sagenquell vertiefend, fand er den jugendlich ſchönen Menſchen in der üppigſten Friſche ſeiner Kraft, als den der Deutſche ſeinen Siegfried kennt. Gleichzeitig aber auch ſuchte er dieſen wahren Menſchen in der Geſchichte; traf jedoch hier nur Verhältniſſe, die den Menſchen beſtimmten, anſtatt von ihm beſtimmt zu werden. Friedrich der Rothbart erſchien ihm allerdings als eine geſchichtliche Wiedergeburt des altheidniſchen Siegfried, und in den Tagen der Bewegung mußte es ihm dünken als ob dieſer Stoff dem Verſtändniß des Volkes näher liege als jener. Schon war der Plan zu einem Drama entworfen, das in fünf Acten Friedrich vom ronkaliſchen Reichstage bis zum Antritt ſeines Kreuzzuges darſtellen ſollte, doch wandte ſich Wagner unbefriedigt wieder von demſelben ab. Von der Maſſe des geſchichtlichen Stoffes erdrückt, glaubte er nicht nur das Ungeeignete deſſelben für das Drama, ſondern die Untauglichkeit der Geſchichte für die Kunſt überhaupt — als mit dem Reichthum äußerer Ereigniſſe den Menſchen nicht zur Erſcheinung kommen laſſend — folgern zu müſſen. Die Conſequenz dieſer Anſicht führte ihn endlich weiter zu der Ueberzeugung, daß das geſprochene Schauſpiel, das bisherige reine Literatur-Drama, als eine den Bedürfniſſen der Zukunft ungenügende Form verſchwinden, an ſeiner Stelle aber das „muſikaliſche Drama" mit ſeinem univerſell menſchlichen Gehalt erſtehen werde.

Mit dieſer neugewonnenen, zum mindeſten äußerſt kühnen Anſchauung — die, Wagner's eigenem Bekenntniß zufolge, unter dem Einfluß des Geiſtes der Muſik in ihm entſtand — kehrte

er nun zu „Siegfried“, zur Sagenwelt zurück. „Und damit,“ — ruft er aus — „hatte ich eine neue, die entſcheidendſte Periode meiner künſtleriſchen und menſchlichen Entwickelung angetreten, die Periode *des bewußten künſtleriſchen Wollens* auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Nothwendigkeit von mir eingeſchlagenen Bahn, auf der ich nun als Künſtler und Menſch einer neuen Welt entgegenſchreite.“

Erſcheint auf dieſe Weiſe die Wahl des dichteriſchen Stoffes bei Wagner durch den Muſiker in ihm beeinflußt, ſo wirkt hier wiederum auch der Dichter in ihm auf den muſikaliſchen Ausdruck, und zwar wie er ſelbſt bezeugt, in einem zweifachen Moment: in der *dramatiſch-muſikaliſchen Form* überhaupt und in der *Melodie* in's Beſondere. Indem Wagner den *Stoff* allein zu dem die Form beſtimmenden Factor erhob, ſchritt er allmälig in der Geſtaltung deſſelben bis zur Aufhebung der überlieferten Opernform fort. Einzig die gefühlsverſtändliche Darſtellung dieſes Stoffes erſtrebend, ſucht er denſelben dramatiſch zu geſtalten, befreit ihn von den herkömmlichen Zierrathen, gliedert ihn, ſtatt wie bisher in einzelne Arien, Duette, Enſembles u. ſ. w., nur in die natürlich ſich ergebenden Abſchnitte der Scenen und Acte, die er wiederum in engen Zuſammenhang untereinander ſtellt, und unterwirft mit einem Wort die muſikaliſch-dramatiſche Form den allgemeinen dramatiſchen Geſetzen. Sein dramatiſches Tonwerk iſt ein in ſich geſchloſſener Organismus, ein Ganzes, im Gegenſatz zu dem Vieltheiligen der vorausgehenden Oper. Soll es ſich doch über dieſe wie über das Drama dadurch erheben, daß es die vorzüglichſten Tendenzen beider „einzig zum Ziele führt und in eine idealiſch freie Einheit verbindet.“ — Die Einführung beſtimmter, die verſchiedenen Perſonen und Situationen charakteriſirender thematiſcher Motive wurde bereits erwähnt, und zwar verbreitete ſich

dieſelbe nicht (wie früher im einzelnen Operngeſangſtücke) nur über eine Scene, ſondern in eigenthümlicher Verbindung und Verzweigung über das ganze Drama, „in innigſter Beziehung zur dichteriſchen Abſicht,“ und eine auch formelle Einheit des Ganzen erzielend. Aehnliches hatte ſchon Carl Maria von Weber verſucht, nicht aber eine derartig beziehungsvolle Ausdehnung dieſes Verfahrens über das ganze Drama angewandt. Wagner erzählt, wie er auch hierzu nicht durch Reflexion, ſondern durch praktiſche Erfahrung gelangt ſei, indem er in der Ballade der Senta im „fliegenden Holländer“ unbewußt den thematiſchen Keim zu der ganzen Muſik der Oper niederlegte.

Er bezeichnet uns auch noch den Einfluß ſeines dichteriſchen Verfahrens auf die Bildung ſeiner Themen ſelbſt, auf die Melodie. Er erzählt uns, daß er in ſeiner Jugend oft nachgedacht habe, wie er es wol anzufangen hätte, um recht originelle Melodien zu erfinden. Je mehr ſich aber ſein muſikaliſches Geſtalten auf den dichteriſchen Stoff bezog, ſchwand dieſe Sorge um die Beſonderheit derſelben. Es war ihm nun nicht mehr um Opernmelodien zu thun, ſondern um den entſprechendſten Ausdruck für ſeinen darzuſtellenden Gegenſtand. Die Melodie an ſich ſollte nirgends Aufmerkſamkeit erregen, ſondern nur die in ihr ſich ausſprechende Empfindung; ſie iſt bei Wagner nicht Zweck, ſondern Mittel. Er läßt ſie nicht um ihrer ſelbſt willen, ſondern allein aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede entſtehen, und geht damit vollſtändig von dem üblichen Operncompoſitionsverfahren ab. Doch entzog er ſich dem Einfluſſe dieſes letzteren nur allmälig und zwar „ganz in dem Maße, als die im Sprachverſe ausgedrückte Empfindung für ihren geſteigerten muſikaliſchen Ausdruck ihn beſtimmte.“ Wagner's Melodie ſteht in innigſter Verwandtſchaft mit der Sprache; ſie geht aus dieſer hervor und verbindet ſich unauflöslich mit ihr. Er-

ſcheint der Geſang im Uebrigen als Sprache der Muſik, ſo wird er bei unſerem Künſtler zur muſikaliſchen Sprache ſelbſt. Ein Unterſchied zwiſchen Recitativ und Cantilene beſteht bei ihm nicht mehr. Die geſchloſſene Form der Arie iſt ihm flüſſig geworden. Sein Geſang wird, dem dramatiſchen Ausdruck zu Liebe, zur Declamation. Zur vollſtändigen Durchführung einer ein Ganzes von Worten und Sätzen umſpannenden Melodie kommt es bei Wagner nicht; „er ſucht eben das Einzelnſte treu wiederzugeben und kommt über tauſend Anſätzen zur Melodie, wie ſie der Fortſchritt des Textes mit ſich bringt, zu keiner abſoluten im alten Stile ausgeſtalteten Melodie.“ An ihrer Stelle giebt er uns die ſogenannte „unendliche“. Gleichzeitig erſtrebt er eine harmoniſche, charakteriſtiſche Belebung des melodiſchen Ausdruckes und eine immer bezeichnendere Begleitung des Inſtrumentalorcheſters; wie endlich eine rhythmiſche Reform, indem er an die Stelle des von ihm als unvollkommen erkannten modernen Verſes die Alliteration ſetzt.

„Wagner,“ ſagt Liszt, „fühlt, und mit Recht, daß er in der dramatiſchen Muſik an dem Entwickelungsmomente angelangt iſt, den Gluck und Weber vorbereiteten. Im Beſitze unendlich mannigfaltigerer Mittel wie der Erſte, als denkender und combinatoriſcher Kopf bedeutender wie der Letzte, Poet und Muſiker zugleich, verfügt er noch dazu über die ganze Maſſe von Hülfsquellen, vermöge welcher der große declamatoriſche Stil in ſeiner höchſten Vollendung ſich manifeſtiren kann. Aller Inſtrumentaleffecte, Stimmengruppirungen und Decorationspracht ꝛc. ſeiner Vorgänger hat er ſich bemächtigt, und alles Dies auf tiefgehende Stoffe verwandt, deren Ausgiebigkeit er vollſtändig entwickelte. Wir glauben, daß Wagner's Werke das typiſche Monument des muſikaliſchen Dramas unſerer Epoche bleiben werden.“

Nachdem Richard Wagner im Herbſt 1848 die Dichtung

„Siegfried's Tod" vollendet, faßte er die Idee, „Jeſus von Nazareth" zum Mittelpunkte eines Dramas zu machen; doch gab er dieſelbe, ebenſo wie all ſeine auf eine Theaterreform abzielenden Pläne, wieder auf, wie er überhaupt in jenen Tagen Alles aufgab, was ihn mit Hoffnung erfüllt und ſo über die wahre Lage der Dinge um ihn her getäuſcht hatte. Im Vorgefühl der unvermeidlichen Entſcheidung, die auch ihn treffen mußte, ſobald er ſeinem Weſen und ſeinen Geſinnungen treu blieb, floh er jetzt ſein Zimmer und wanderte einſam hinaus in's Freie, „um ſich im erwachenden Frühling zu ſonnen und alle eigenſüchtigen Wünſche von ſich zu werfen, die ihn noch mit täuſchenden Bildern an eine Welt von Zuſtänden feſſeln konnten, aus der all ſein Verlangen mit Ungeſtüm ihn hinaustrieb."

So traf ihn der Dresdner Aufſtand im Mai 1849, den er mit Vielen für den Beginn einer allgemeinen Erhebung in Deutſchland hielt. Er betheiligte ſich an demſelben mit aufregenden Reden und mußte fliehen. Mit Entſchiedenheit kehrte er einer Welt den Rücken, der er ſeinem Weſen nach längſt nicht mehr angehörte. Und er, der Geächtete und Verfolgte, fühlte ſich zum erſten Mal in ſeinem Leben durch und durch frei, als er, „der ſo ſcheinheilig um Kunſt und Cultur beſorgten Welt offen zurufen konnte, daß er ſie aus tiefſtem Grunde des Herzens verachte; er fühlte ſich frei, heil und heiter, mochte er auch nicht wiſſen, wohin er den nächſten Tag ſich bergen ſollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen."

Eine gütige Fügung der Vorſehung indeſſen wollte es, daß, als Richard Wagner flüchtigen Fußes die Heimat verlaſſen mußte, ſeine Kunſt die langentbehrte Heimat im deutſchen Vaterlande fand. Auf der Durchreiſe nach Paris Weimar berührend, ſah er Franz Liszt eine Probe ſeines Tannhäuſer dirigiren und erkannte durch dieſe Leiſtung in ihm, der ſich als ſein treueſter

Freund bewähren ſollte, „ſein zweites Ich“. „Was ich fühlte, als ich dieſe Muſik erfand, fühlte er, als er ſie aufführte; was ich ſagen wollte, als ich ſie niederſchrieb, ſagte er, als er ſie ertönen ließ“, bezeugt er ſelbſt. So durfte er leichteren Herzens hinaus in die Fremde wandern — er wußte, daß er und ſeine Kunſt daheim nicht vergeſſen war. Und was ihm ſelber nicht gelungen, den energiſchen Beſtrebungen Liszt's ward es verliehen; die muſikaliſche, die deutſche Welt erſchloß ſich endlich den Werken dieſes urdeutſchen Meiſters, auf welche immer von neuem hinzuweiſen ſich beſonders die von Robert Schumann gegründete und von Franz Brendel fortgeführte „Neue Zeitſchrift für Muſik“ zur Aufgabe ſtellte. Wagner hatte ſich indeß nach nur kurzem Aufenthalte in Paris, das ſeiner Stimmung wenig zuſagte, nach der Schweiz gewandt; in Zürich (Anfang Juli 1849) ließ er ſich nieder. Zu künſtleriſcher Production nicht aufgelegt, vertiefte er ſich in philoſophiſche Studien und Speculationen, und wie ihn einſt in Paris ſein empörtes Herz zum Schriftſteller gemacht, ſo griff er auch jetzt wieder zur Feder und fand durch ſie einen Ausfluß für das, was ihn bedrängte und erfüllte. Schon wenige Monate, nachdem er in das Exil gegangen, veröffentlichte er eine kleine Schrift: „Die Kunſt und die Revolution“ (Geſ. Schriften, B. 3), darin er eine Parallele zieht zwiſchen dem Kunſtleben der Griechen und unſerem heutigen, und die moderne Kunſt — im Zuſammenhang mit dem ganzen politiſch-ſocialen Zuſtande der modernen Welt — als der Induſtrie verfallen und zum Handwerk herabgeſunken bezeichnet. „Nur die große Menſchheitsrevolution“ — ſo meint er — „deren Beginn die griechiſche Tragödie (die Blüte einer conſervativen Kunſt) einſt zertrümmerte, kann auch dies Kunſtwerk (das wirkliche Drama, dieſes eine untheilbare, größte Kunſtwerk des menſchlichen Geiſtes) uns gewinnen; denn nur die Revolution kann

aus ihrem tiefſten Grunde Das von Neuem und ſchöner, edler, allgemeiner gebären, was ſie dem conſervativen Geiſte einer früheren Periode ſchöner, aber beſchränkter Bildung entriß und verſchlang."

Bereits zu Beginn des nächſtfolgenden Jahres (1850) ließ Wagner jener erſten Schrift eine umfangreichere folgen: „Das Kunſtwerk der Zukunft" (Geſ. Schriften, B. 3), das er dem Philoſophen Ludwig Feuerbach widmete. An tiefſinnige philoſophiſche und kunſthiſtoriſch-kritiſche Betrachtungen anknüpfend, legt der Künſtler hier das ihn erfüllende Ideal dar: „das Kunſtwerk der Zukunft," wie er es nennt; denn nicht von der Gegenwart, ſondern von einer ferneren Zeit erſt hofft er ſeine Geſtaltung. Er legt ſeine eigentliche Theorie, ſein künſtleriſches Glaubensbekenntniß darin nieder. Wiederum von der Kunſt des alten Griechenlands, von der einſtmaligen Vereinigung der Künſte im Drama ausgehend, begehrt er eine Wiedergeburt derſelben, nur auf höherer Stufe und mit unendlich reicheren Mitteln. Die Einzelkünſte — und zwar eben ſowol die „reinmenſchlichen" Kunſtarten: Tanzkunſt, Tonkunſt und Dichtkunſt, als die aus der „Nachbildung der Natur hervorgegangen": Architectur, Sculptur und Malerei — deren bisherige Entwickelung ihm nur als Durchgangsmoment erſcheint, ſollen als ſolche aufhören, ihr „egoiſtiſches" Sonderleben dahingeben und ſich gemeinſam zu höchſter vollkommenſter Leiſtung verbinden. „Das höchſte gemeinſame Kunſtwerk iſt das Drama: nach ſeiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden ſein, wenn in ihm jede Kunſtart in ihrer höchſten Fülle vorhanden iſt. Nur aus gleichem, gemeinſchaftlichem Drange aller drei Kunſtarten kann aber ihre Erlöſung in das wahre Kunſtwerk, ſomit dies Kunſtwerk ſelbſt ermöglicht werden. Erſt wenn der Trotz aller auf ihre Selbſtſtändigkeit ſich bricht, um in der Liebe zu den anderen aufzu-

gehen; erſt wenn jede ſich ſelbſt nur in der anderen zu lieben vermag; erſt wenn ſie ſelbſt als einzelne Künſte aufhören, werden ſie alle fähig, das vollendete Kunſtwerk zu ſchaffen; ja ihr Aufhören in dieſem Sinne iſt ganz von ſelbſt ſchon dieſes Kunſtwerk, ihr Tod unmittelbar ſein Leben. Sonnt wird das Drama der Zukunft genau dann von ſelbſt daſtehen, wenn nicht Schauſpiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen; wenn der Architect, der Bildhauer und der Maler ihren höchſten und wahren Beruf darin erkennen, dem Geſammtkunſtwerk zu dienen. Die Bedingungen aber zur Geſtaltung deſſelben können nicht vereinzelt entſtehen, ſondern nur im vollſten Zuſammenhange mit den Bedingungen aller unſerer Lebensverhältniſſe. — Wer alſo wird der Künſtler der Zukunft ſein? Ohne Zweifel der Dichter (Sprach- und Tondichter). Wer aber wird der Dichter ſein? Unſtreitig der Darſteller. Wer wird wiederum der Darſteller ſein? Nothwendig die Genoſſenſchaft aller Künſtler. Und woraus wird dieſe Genoſſenſchaft beſtehen? Aus dem Volke. „Seid umſchlungen, Millionen! Dieſen Kuß der ganzen Welt!“ Dies Wort wird die Sprache des Kunſtwerkes der Zukunft ſein!“

Dies ungefähr der Gedankengang des in halb poetiſchem, halb philoſophiſchem Stile geſchriebenen Werkes. Er war zu kühn, um nicht tauſendfacher Oppoſition zu begegnen, viel entſchiedenerer Oppoſition noch, als ſchon Wagner, der kühne Dramatiker und rückſichtsloſe Harmoniker, hervorgerufen. Hatte man ſich der vollen Erkenntniß ſeines Reformatorenthums auf praktiſchem Gebiete bisher noch verſchließen können — ſeinen Theorien gegenüber war dies unmöglich. Mit unerbittlicher Klarheit ſprachen ſeine literariſchen Werke ſeine kühnen Ideen und Forderungen aus. In der Natur der Sache gleichwol lag es, daß die rein äſthetiſche Frage ſich dem großen Publicum in minderem

Grade mittheilte, als die praktiſch muſikaliſche. Auf beſchränkterem Terrain wurde dieſer Kampf ausgefochten. Während aber die Beſtrebungen des Meiſters auf dem Gebiete des muſikaliſchen Dramas einen ſich immerdar mehrenden Kreis von Verehrern gewonnen, ſteht er mit dieſem ſeinem Ideal eines Geſammtkunſtwerkes der Zukunft nahezu allein. Ein dramatiſches Kunſtwerk unter Betheiligung aller Schweſterkünſte zwar hatte ſchon Carl Maria von Weber erſtrebt. Auch Goethe mochte etwas dem Aehnliches im Sinn haben, als er zu Eckermann ſagte: „Da iſt Poeſie, da iſt Malerei, da iſt Geſang und Muſik, da iſt Schauſpielkunſt, wenn alle dieſe Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigen Abende und zwar auf bedeutender Stufe zuſammenwirken, es giebt dann ein Feſt, das mit keinem andern zu vergleichen iſt.“ Und Herder redet von „einem aufzurichtenden Odeum, einem zuſammenhängenden lyriſchen Gebäude, in welchem, mit Umwerfung der ganzen Bude des zerſchnittenen und zerfetzten Opernklingklangs, Muſik, Poeſie, Action und Decoration Eins ſind.“ Bis zu der vermeſſenen Forderung des Aufhörens der einzelnen Künſte als ſolcher aber war noch Keiner vorgeſchritten. Wir meinen, die bisherige ſelbſtſtändige Entwickelung der Künſte deutet naturgemäß auch auf eine nicht minder ſelbſtſtändige Fortentwickelung derſelben hin. Sie werden ſich auch in Zukunft wechſelſeitig unterſtützen und zu gemeinſamer Leiſtung verbinden können, doch immerdar ein freies, geſondertes, eigenartiges Leben führen. Oder ſollten die bildenden Künſte ſich künftighin wirklich auf bloße Handlangerdienſte beſchränken laſſen, ſollte der breite Höhenzug unſrer muſikaliſchen Entwickelung nur in der einen Spitze des muſikaliſchen Dramas gipfeln? Haben wir nicht die gewaltige Wirkung einzelner ſelbſtſtändiger Kunſtwerke, wie der Eroica, des König Lear, der Sixtiniſchen Madonna, zu lebendig empfunden, um in ihnen nicht ganze ſer-

tige Kunſtgebilde, ſondern die unentwickelten Geſchöpfe einer nur vorbereitenden Epoche zu ſuchen?

Der vielfach verbreiteten Annahme gegenüber, als glaube Wagner in ſeinen eigenen Opern dies „Kunſtwerk der Zukunft“ bereits erreicht und hingeſtellt zu haben, verwahrt er ſich auf das Entſchiedenſte in ſeinem umfangreichſten ſchriftſtelleriſchen (1852 erſchienenen) Werke: „Oper und Drama“ (Geſ. Schriften, B. 3 u. 4). Hier arbeitet er auf ein noch beſtimmteres Erfaſſen des durch die vorhergenannte Schrift erlangten Reſultates hin. Er behandelt im erſten Theil die bisherige Oper, im zweiten das bisherige Drama und im dritten das Verhältniß der Dichtkunſt und Muſik zu einander und die von ihm geforderte Vereinigung beider im dramatiſchen Kunſtwerk. Von dieſem die Theorie des Meiſters am eingehendſten wiedergebenden Werke erſchien 1869 die zweite Auflage. Nicht unmittelbar aber folgte daſſelbe dem „Kunſtwerk der Zukunft“. Er veröffentlichte inzwiſchen außer einigen kleineren Arbeiten ſeine „Drei Operndichtungen“ (1851) in deren Vorwort, als „Mittheilung für ſeine Freunde“ er uns jene bereits erwähnte, für ſein Verſtändniß hochbedeutungsvolle Autobiographie ſchenkte.

Indeſſen war Wagner während ſeines Aufenthaltes in Zürich auch als Dirigent thätig. Seit dem Jahre 1850 leitete er den dortigen Muſikverein ſowie das Theaterorcheſter und veranſtaltete daneben zuweilen auch eigene Concerte. Die erklärenden Programme zur Eroica- und Coriolan-Ouvertüre, desgleichen zur Tannhäuſer- und Holländer-Ouvertüre und dem Lohengrin-Vorſpiel (Geſ. Schriften B. 5) ſchrieb er für dortige Zwecke. Auch eine kleine Schrift „Ein Theater in Zürich“ fällt in dieſe Zeit. Der Verſuch, durch einen möglichen Erfolg als Operncomponiſt in Paris ſeine Exiſtenz dauernd zu ſichern, ſcheiterte leider an der phyſiſchen und pſychiſchen Unfähigkeit des Meiſters,

ſeinen Widerwillen gegen jede Berührung mit dem Pariſer Opernweſen zu überwinden. Ein nervöſes Leiden befiel ihn bei ſeinem Eintritt in die franzöſiſche Hauptſtadt (im Februar 1850) und zwang ihn, von jedem für ſein Vorhaben nöthigen Schritte abzuſehen. Der für Paris entworfene Plan: „Wieland der Schmied“ blieb nun unausgeführt — Wagner kehrte nach einem Umweg über Bordeaux, im Juli nach Zürich zurück. Schon meinte er in gänzlicher Niedergeſchlagenheit an das Ende ſeines Kunſtſchaffens glauben zu müſſen, da weckte ihn die Kunde, daß ſein bisher lebendig begraben liegender Lohengrin zum erſten Mal unter Liszt's Leitung über die Bühne gehen ſollte, zu neuem Muth und friſcher Schaffensbegeiſterung. Am 28. Auguſt 1850, bei Gelegenheit der Herder- und Goethefeſte in Weimar, fand die erſte Aufführung des Werkes ſtatt, das Liszt als „eine der merkwürdigſten Schöpfungen der Poeſie und der Muſik der Gegenwart“ bezeichnet. War nun der Erfolg zunächſt nicht der erwartete, ſo legte Liszt „um dem Verſtändniſſe aufzuhelfen, dem Publicum ſeine eigene Anſchauung und Empfindung von dem Werke in einer Weiſe dar, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirkſamkeit ihres Gleichen noch nicht gehabt.“ (Lohengrin et Tannhäuser, 1851.) Offen und begeiſtert trat er, der Weltberühmte, anerkannt Geniale für ihn in die Schranken — und der Erfolg lohnte ihm. Seine glänzende Schrift in Verbindung mit ſeinem Auftreten in Weimar erregte allgemeines Aufſehen und brach Wagner Bahn.

Der Mahnruf dieſes unermüdlich thätigen Freundes, ein neues Werk zu ſchaffen, ging nun nicht ungehört an Wagner vorüber: er griff zurück nach dem früher begonnenen Nibelungendrama. Der Stoff aber ergab ſich als zu reich, um ſich in den Rahmen eines Dramas zu fügen; ſo entſtand noch ein zweites und drittes, dem ſich endlich auch ein Vorſpiel noch anſchloß,

und damit war der Plan zu einem in ſeiner Art einzigen Werke, einer muſikaliſchen Tetralogie geſchaffen. Binnen kurzem ward die große Dichtung vollendet und zunächſt (1853) als Manuſcript für ſeine Freunde gedruckt; zehn Jahre ſpäter aber erſt unter dem Namen: „Der Ring des Nibelungen“ veröffentlicht, deren einzelne Theile der Meiſter die „Walküre“, „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ deren Vorſpiel er „das Rheingold“ benannte. Die rieſigen Dimenſionen, in denen dieſes Werk angelegt, ſchloſſen allerdings von vornherein die Möglichkeit aus, es unſerm beſtehenden Opernrepertoire einzuverleiben. Nur unter den außergewöhnlichſten Umſtänden ſollte es zur Darſtellung gebracht werden können. Wie einſt im alten Athen das Theater ſeine Räume nur an beſonderen heiligen Feſttagen öffnete, ſo will auch er ſein Werk nur als Feſtſpiel aufgeführt wiſſen. In Gegenwart eines einzuladenden deutſchen Publicums und unter Mitwirkung der vorzüglichſten dramatiſchen Sänger Deutſchlands ſoll die Aufführung an vier aufeinanderfolgenden Abenden und auf einer eigens zu errichtenden Bühne ſtattfinden.

„Mit großer Freudigkeit“ begann Wagner, von einem Ausflug nach Norditalien und Paris, wo er mit Liszt zuſammentraf, zurückgekehrt, nach fünfjähriger Unterbrechung ſeines muſikaliſchen Producirens in der Jahreswende von 1853—54 die Ausführung der Compoſition ſeiner Dichtung. Bis zum Frühjahr 1857 hatte er die Muſik des „Rheingold“, der „Walküre“ und einen großen Theil des „Siegfried“ vollendet. Inzwiſchen trat er, nach mehreren Jahren der Zurückgezogenheit zum erſten Male wieder mit dem großen öffentlichen Kunſtleben in Verbindung, als er, wiederholtem Drängen nachgebend, im Februor 1855 einer Einladung nach London zur Direction der philharmoniſchen Concerte folgte. Acht Concerte, vom März bis Ende Juli, leitete er daſelbſt. Obwol von Vorurtheilen begrüßt und

von der Preſſe — der Times vor allem — vielfach angefeindet, gelang es ihm doch in immer höherem Grade, die Sympathien des Publicums zu erwecken, deren Kundgebung ſich bei ſeinem endlichen Scheiden bis zum wahrhaften Enthuſiasmus ſteigerte. Einem wiederholten Rufe nach London jedoch gab er ebenſowenig als einer Einladung nach Boſton und New-York und einer ſpäteren nach Rio Janeiro Gehör. Er verweilte mit kleinen Unterbrechungen in Zürich, bis er im Spätſommer 1858 nach Venedig überſiedelte. Dort, ſowie ſchließlich in Luzern, ward im Auguſt des darauffolgenden Jahres ein 1857 begonnenes Werk zur Vollendung gebracht: das nach Gottfried von Straßburg's glühender Liebesdichtung geſchaffene muſikaliſche Drama, „Triſtan und Iſolde." Der Wunſch, ein, ſeiner ſceniſchen Anforderungen und ſeines geringeren Umfangs wegen, leichter aufführbares Werk zu liefern, hatte den Künſtler zu einer Unterbrechung ſeiner Arbeit an den Nibelungen veranlaßt. Eine gewiſſe Verwandtſchaft zwiſchen dem Heldenpaar der letzteren und dem des Triſtan hatte ihn zur Wahl eines Stoffes angereizt, den er als einen „Ergänzungsact des großen, ein ganzes Weltverhältniß umfaſſenden Nibelungenmythus" betrachtete. Das Bedürfniß aber, endlich wieder einmal etwas von ſich ſelber zu hören und in lebendige Berührung mit ſeiner Kunſt zu treten, drängte ihn, jetzt einen Verſuch zur Rückkehr in ſein deutſches Vaterland zu wagen. Er wandte ſich zu dieſem Zweck im Sommer 1859 an den ihm wohlgeneigten Großherzog von Baden, mit dem Geſuch, ihm eine dauernde Niederlaſſung in ſeinem Lande zu erwirken. Die Erfüllung ſeiner Bitte erſchien indeſſen als eine unmögliche, und Wagner entſchloß ſich nun im September jenes Jahres zur Ueberſiedelung nach Paris, um dort wenigſtens Muſik *hören* und ſich im „erfriſchenden Verkehr mit den lebendigen Organen ſeiner Kunſt erhalten zu können."

Die Hoffnung, den Triſtan in Carlsruhe zur Aufführung zu bringen, ſcheiterte zur Bekümmerniß des Meiſters; ebenſo erwies ſich die Idee, mit Hülfe deutſcher Künſtler im Saal der italieniſchen Oper zu Paris eine Muſtervorſtellung dieſes Werkes zu veranſtalten, mit vielen Schwierigkeiten verknüpft. Zum mindeſten mußte er vorher die Theilnahme des Publicums für ſeine Muſik zu gewinnen ſuchen, und in der That auch gelang es ihm, in drei im italieniſchen Theater gegebenen Concerten (im Januar und Februar 1860) einen unerwartet günſtigen Erfolg zu erzielen. Nur die Kritik erging ſich, einzelne Stimmen ausgenommen, in mehr oder weniger feindſeligen Auslaſſungen. Selbſt Berlioz, der doch in Frankreich ähnlichen, wenn auch nicht ſo weit gehenden Beſtrebungen wie Wagner in Deutſchland oblag, erachtete es für nöthig, gegen die mißverſtandene „Schule der Zukunftsmuſik" zu proteſtiren, was Wagner zu einer Entgegnung (Brief an H. Berlioz, Geſ. Schriften, B. 7) Anlaß gab. Ein glücklicher Zufall wendete endlich die Aufmerkſamkeit des Hofes dem deutſchen Componiſten zu und, Dank der Vermittelung der Fürſtin Metternich, befahl der Kaiſer der Franzoſen die Aufführung des Tannhäuſer in der Académie impériale de musique.

Was Richard Wagner vor zwanzig Jahren als ideales Traumbild vor der Seele geſchwebt — eins ſeiner Werke von den glänzenden Kräften der Pariſer „Großen Oper" wiedergegeben zu ſehen, — das war nun erreicht, und überdem noch gewährte ihm die Gunſt des Kaiſers unumſchränkteſte Freiheit der Dispoſition über die vorhandenen, oder noch zu erwerbenden Mittel. Mit Begeiſterung und hochgeſpannten Erwartungen begann der Meiſter im September 1860 die Vorbereitungen. Um das Publicum über das Weſen ſeiner Kunſt aufzuklären, fügte er der Herausgabe von vier ſeiner Operndichtungen in franzöſi-

ſcher Proſaübertragung ein Vorwort bei, das ſpäter, unter dem Titel „Zukunftsmuſik", auch in deutſcher Sprache erſchien (Geſ. Schriften, B. 7). Er arbeitete die Partitur noch einmal durch, geſtaltete die Scene der Venus, gleich der vorangehenden Balletſcene, ſeinen neueren Principien zufolge um; gewann den vortrefflichen deutſchen Tenoriſten Niemann für die Titelrolle und fand auch für die übrigen Partien die geeigneten Kräfte. Seine Hoffnung, vermöge der ihm gewährten reichen Mittel und Vergünſtigungen eine ideale Vorſtellung erzielen zu können, ſanken jedoch in dem Grade, als der Sänger der Hauptrolle, infolge der Beeinfluſſung gegneriſch geſinnter Recenſenten, den Muth verlor, als er ſeine Erwartungen im Verlauf der Proben mehr und mehr getäuſcht ſah. Seine Bemühungen, die Leitung des Orcheſters den Händen des angeſtellten Dirigenten zu entwinden, ſchlugen fehl, und damit ſah er ſich eines weſentlichen Mittels, auf den Geiſt der Aufführung einwirken zu können, beraubt. Deſſen ungeachtet ward ſein Vorſchlag, die Partitur zurückzuziehen, nicht angenommen. Am 13. März 1861 ging der Tannhäuſer, — Wagner's eigenen Worten zufolge — „geiſt- und ſchwunglos" in Scene. Zwar waren einige Nummern der Oper, wie die Ouvertüre, das Septett, der Marſch u. a. von lebhaften Beifallsbezeugungen begleitet: eine durch den überwiegenden Theil der Preſſe und den ſogenannten „Jockeyclub" repräſentirte Oppoſitionspartei aber, welche ſich für das Ausbleiben des in der Mitte des zweiten Actes beliebten Ballets rächte, beraubte dieſelbe ſo ſyſtematiſch allen Erfolges, daß der Componiſt nach dreimaliger Wiederholung dieſes Scandals ohne Gleichen, trotz der Demonſtrationen des Publicums und ſelbſt des kaiſerlichen Paares, ſein Werk zurückzog.

Vergeblich verſuchte man Wagner zur Wiederaufnahme des Tannhäuſer zu beſtimmen. Er verließ Paris und wandte ſich

nach Deutſchland, dahin ihm die Rückkehr endlich eröffnet worden war.

Enthuſiaſtiſch hieß man allerorten den Meiſter willkommen. Das Leben in der Fremde hatte ihn heimiſch werden laſſen im Vaterlande, und während er einſam draußen umhergeirrt, war ſeine Muſe dem deutſchen Volke an's Herz gewachſen. Er durchreiſte Deutſchland nach Nord und Süd, hier und dort Concerte veranſtaltend. In Carlsruhe und Wien, — wo er am 15. Mai 1861 zum erſten Male einer Aufführung ſeines Lohengrin beiwohnte, und dahin er wiederholt zurückkehrte — in Weimar und am Rhein (in Biebrich begann er (1862) die Compoſition ſeiner Meiſterſänger), in Prag und Berlin nahm er einen längeren Aufenthalt. Da ihm im März 1862 auch die Rückkehr nach Sachſen wieder geſtattet war, berührte er auch ſeine Vaterſtadt Leipzig (im November) und Dresden als flüchtiger Gaſt. Höchſte Triumphe feierte er in Petersburg und Moskau, nicht minder in Peſth (1863). Ueberall hin aber begleitete ihn das ſehnſüchtige Verlangen, ſeinen „Triſtan" von der Bühne herab verlebendigt zu ſehen. Schon ſchien er der Hoffnung entſagen zu müſſen. Man hatte die in Carlsruhe und Wien begonnenen Verſuche zur Vorbereitung deſſelben wieder aufgegeben und das Werk für unaufführbar erklärt, dafern ſich der Componiſt nicht zu Abänderungen verſtehe. In ſchmerzlicher Erkenntniß, daß die Stunde für ſein Werk noch nicht gekommen ſei, hatte er daſſelbe ſchweigend zurückgenommen. Wieder um eine Hoffnung ärmer, verließ er Wien im März 1864 und ging über München nach Stuttgart und der Schweiz.

Da endlich kamen ſonnigere Tage für den Meiſter. Ludwig II. beſtieg den bayeriſchen Königsthron — ein begeiſterter Verehrer der Kunſt Richard Wagner's. Er wollte auch ihr Schutz- und Schirmherr werden; und ſein königliches Wort rief

alsbald (Mai 1864) den Künſtler an ſeine Seite. In ſeiner Reſidenz bot er ihm eine Heimat, frei und ſorglos ſollte er fortan ſeinem Schaffen leben. Freudig gehobenen Herzens folgte Wagner dem Rufe des Fürſten, — und „in dem ſommerlichen Königreich der Gnade" fand er ein neues Leben, fand ſeine Kunſt ein geſichertes Gedeihen.

Nun war auch die Stunde gekommen, da „Triſtan" zum Leben erſtehen ſollte. Im Frühjahr 1865 bereits begannen die Vorbereitungen. Endlich hatte ſich das Künſtlerpaar gefunden, das die Titelrollen zu bewältigen vermochte: Ludwig Schnorr von Carolsfeld und ſeine Gattin. Wagner ſelbſt erzählt, wie er an den Studien des Erſteren begeiſterten Antheil genommen, wie er in ihm ſein höchſtes Ideal erfüllt ſah, wie er — überwältigt von der grandioſen Auffaſſung dieſes Künſtlers nach der vierten Aufführung ſeiner Oper jede fernere Wiederholung derſelben verweigerte.

Die Wirkung des „Triſtan" war die gewaltigſte, als er am 10. Juni 1865 unter Hans von Bülow's genialer Leitung zum erſten Mal über die Bühne ging, und enthuſiaſtiſche Berichte drangen von München her in die Welt hinaus. Wagner's Freunde erkennen in ihm die Blüte alles deſſen, was er bisher geſchaffen; die Erfüllung deſſen, was er verheißen, die Vollendung ſeines Künſtlerthums. Die gegneriſche Kritik freilich macht ihm melodiſche und harmoniſche Unklarheit und Ueberſchwänglichkeit, phyſiſche Unſangbarkeit zum Vorwurf. Sie ſieht den Künſtler auf philoſophiſchen Irrgängen wandeln; ſich aus grauen Theorien ein des Lebens unfähiges Kunſtwerk conſtruirend. Wagner ſelbſt betrachtet den „Triſtan" als die ſeinem künſtleriſchen Ideal zunächſt kommende ſeiner Schöpfungen. Er bezeichnet ihn als das, wenn auch unbewußte, Ergebniß ſeines Syſtems, im Gegenſatz zu ſeinen übrigen Werken, die theils (der Holländer, Tannhäuſer und Lohengrin) vor der eigentlichen Entwickelung deſſel-

ben, theils (die Nibelungen) gleichzeitig mit dieſem entſtanden. Ja er erklärt ſogar, daß er, indem er ſich hier „mit der vollſten Freiheit und gänzlichſten Rückſichtsloſigkeit gegen jedes theoretiſche Bedenken bewegte, ſein Syſtem weit überflügelte.“ Als einen Vorzug des Werkes auch erkennt er die geſteigerte Innerlichkeit deſſelben. „Die Menſchenſeele ſelbſt iſt hier gleichſam der Schauplatz der Tragödie.“ „Mit voller Zuverſicht,“ ſagt er, „verſenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und geſtaltete zaglos aus dieſem innerſten Centrum der Welt ihre äußere Form. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Exiſtenz der äußern Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorſchein, weil die innerſte Seele ſie fordert, und ſie tritt ſo an das Licht, wie ſie von innen aus vorgebildet iſt.“

Noch hat die allgemeine muſikaliſche Welt ein Urtheil nicht ſprechen können, ſo lange „Triſtan“ das ausſchließliche Eigenthum Münchens bleibt. Nur einmal (im Sommer 1872, auch unter Bülow's Leitung) iſt er wieder gehört und geſehen worden ſeit jenen bevorzugten Junitagen, und lange wollte es ſcheinen, als ſei mit dem Heldenſänger Schnorr auch der „Triſtan“ ſelber zu Grabe getragen. Indeſſen erſtand in dem Münchner Sängerpaar Vogel ein zweiter Triſtan, eine zweite Iſolde. Freilich ſind ihre allbewunderten Leiſtungen nur München ausſchließlich zu Gute gekommen. Noch blieb der weiteren muſikaliſchen Welt Wagner's Triſtan fremd.

Der vorzeitige Tod des geliebten Sängers raubte Wagner gleichzeitig eine zweite theure Hoffnung. Sein großartiger Plan einer in München zu errichtenden königlichen Schule für Muſik und dramatiſche Kunſt, wie er ihn in einem umfänglichen Bericht an den König (Geſ. Schriften, B. 8) niederlegte, knüpfte

ſich an den Gewinn Ludwig Schnorr's. Eine ihrer Hauptſtützen ſollte die Anſtalt in ihm finden und dem Streben des älteren Meiſters ſollte ſich das ſeine vereinen. Er wollte als Geſanglehrer eintreten, jenem, ſich aus der Eigenthümlichkeit unſerer Sprache ſelbſtſtändig ergebenden, von Einflüſſen der italieniſchen Schule ſich frei erhaltenden Geſang, wie er Wagner's Intentionen entſprach, den Weg zu bahnen. „Die Begründung eines muſikaliſchen deutſchen Stils in dem Vortrag und der Darſtellung der Werke des deutſchen Geiſtes" war die gemeinſame Loſung Beider. Was aber dem Einen in ſeiner Erfüllung zu ſchauen nicht vergönnt blieb, dem Andern war es beſchieden. Mit der unter Hans von Bülow's Leitung am 14. October 1867 erfolgten Eröffnung des Münchener Conſervatoriums trat Richard Wagner's Plan in's Leben. Der Meiſter ſelber aber nahm keinen unmittelbaren Antheil daran; blieb er doch, Dank königlicher Vergünſtigung, von jeder amtlichen Verpflichtung frei. Nur an der Einſtudirung ſeiner Werke auf der königlichen Hofbühne betheiligte er ſich perſönlich; im Uebrigen durfte er ſeine ganze Kraft auf ſeine künſtleriſchen Arbeiten beſchränken.

Das Jahr 1868 brachte der Welt ein neues Zeugniß von der unermüdeten Thätigkeit ſeines Geiſtes. Seiner Brochüre: „Deutſche Kunſt und deutſche Politik" — die den Culturberuf der deutſchen Fürſten zum Gegenſtand hat und es als Bayerns Aufgabe insbeſondere betrachtet, die deutſche Kunſt zu fördern und zu heben und damit Preußens praktiſchen Beruf zu ergänzen — folgte am 21. Juni die langerſehnte erſte Aufführung ſeines neueſten (1867 beendeten) Werkes: der mit dem Lohengrin gleichzeitig entworfenen komiſchen Oper „die Meiſterſinger von Nürnberg."

Wer mit der Erwartung einer komiſchen Oper im herkömmlichen Sinne an dieſelbe heranträte, würde arg fehl gehen.

Leichten, flüchtigen Genuß begehre man von Wagner nimmer! Mehr Satyre als Komik findet ſich drin und auf ſehr ernſthaftem Hintergrunde treibt der Humor ſein Spiel. Der Kampf der Wahrheit gegen die Vorurtheile, die das einſt nützlich Geweſene zum ewig gültigen Geſetz ſtempeln wollen; die Erlöſung der Muſik aus den Feſſeln eines todten Formalismus iſt die Grundidee des Ganzen, in deſſen Helden Wagner's eigenes Künſtlerthum repräſentirt erſcheint. Schon die damit ausgeſprochene Tendenz reichte, von ihrer muſikaliſchen Ausführung ganz abgeſehen, hin, die alte Oppoſition zu erwecken, die denn auch ſtürmiſcher denn je ihre Stimme erhob. Zur abgethanen Philiſterſchaar der Meiſterſinger mochte eben Keiner gehören. So redete man dreiſt von gekünſteltem Schaffen, von Mangel an Maß und Form und Schönheit, ja man wagte es, dem Meiſter die geniale Begabung ſelbſt ſtreitig zu machen.

Gegenüber dem factiſchen Erfolg der Oper auf allen Bühnen, wo ſie erſchien, — und wol keine der namhafteren unſeres Vaterlandes fehlt in ihrem Kreiſe — mußte endlich jedes theoretiſche Bedenken ſchweigen. Die Ereigniſſe des Jahres 1870 haben uns Deutſchen inzwiſchen dazu verholfen, unſer eigenes Weſen, unſre nationale Beſonderheit mit offenerem Blick anzuſchauen, uns der Vorzüge unſeres Beſitzes bewußter zu werden. Auch die urdeutſchen Thaten Wagner's hat man dankbarer denn zuvor ſchätzen gelernt. Was ehedem noch fraglich blieb, s'iſt heute eine nicht mehr zu leugnende Thatſache: im Herzen unſres Volkes haben ſeine Werke einen feſten, weil grundnatürlichen Boden gefunden. So durfte er, der noch im Jahre 1862 trübe der Hoffnung entſagen zu müſſen meinte, das Hauptwerk ſeines Lebens jemals auf der Bühne lebendig, ja überhaupt nur muſikaliſch beendet zu ſehen, ſchon im April 1871 den Muth finden zu jener „Aufforderung an die Freunde ſeiner Kunſt", die Auf-

führung ſeines Bühnenfeſtſpiels zu ermöglichen und die nationale Wiedergeburt durch eine künſtleriſche große That zu feiern. Sein Ruf fand ein Echo im ganzen deutſchen Land und jenſeits ſeiner Grenzen. Alsbald conſtituirten ſich aller Orten „Wagnervereine", welche ſich die Förderung des Zwecks — insbeſondere durch Sammlung von Beiträgen — zur Aufgabe ſtellten, und Dank deren eifrigem Wirken die Ausführung des großen Plans bereits geſichert erſcheint, obwol die dazu erforderlichen Mittel — eine Summe von 300,000 Thalern — noch nicht vollſtändig gewonnen ſind.

In Bayreuth, der im Herzen Deutſchlands gelegenen, freundlichen Stadt, hatte Wagner die geeignete Stätte gefunden. Hier ſoll ſich, am Stuckberg, inmitten parkähnlicher Umgebung, das unter Benutzung eines früheren Planes von Semper erbaute Theater erheben. Am 22. Mai 1872 fand bereits, und zwar unter zahlreicher Betheiligung der Freunde Wagner's von nah und fern, die Grundſteinlegung ſtatt. Sie ward durch Aufführung der neunten Symphonie, von Wagner dirigirt, gefeiert. Jetzt ſchreitet der Bau rüſtig vorwärts.

Der Meiſter ſelber hat indeſſen ſeinen Wohnſitz in Bayreuth genommen. Hier lebt er der Vollendung ſeiner Nibelungen. Theile derſelben, das Rheingold und die Walküre, ſind ſchon, obwol gegen des Componiſten Wunſch und Abſicht, zu einzelnen Malen auf der Münchener Hofbühne geſehen worden. König Ludwig, Wagner's hoher Gönner, befahl im Sommer 1869 die Aufführung des „Rheingold". Wagner hatte ſich bereits vom Münchener Kunſtleben zurückgezogen und in Tribſchen bei Luzern ſeinen Aufenthalt genommen, wo er bis zur Ueberſiedelung nach Bayreuth verweilte. Da auch Hans von Bülow ſeine Stellung niedergelegt und München verlaſſen hatte, ward Hans Richter mit Einſtudirung des Nibelungen-Vorſpiels betraut. Als jedoch

daſſelbe noch nicht genügend vorbereitet, und demnach unfertig und unvollkommen, an's Licht treten ſollte, verweigerte Richter, im Auftrag und Intereſſe Wagner's, ſeine Mitwirkung. Erſt nach wiederholtem Aufſchub kam es am 22. September 1869 unter Wüllner's Leitung zur Darſtellung. Im Sommer 1870 und 72 erſchien es abermals, nun die „Walküre" im Gefolge. Am 26. Juni 1870 ging Letztere zum erſten Mal in Scene, mit großartigem Erfolg. Vom ganzen Werk, zumal vom großen Liebesduett, vom Walkürenritt und Feuerzauber, verlauteten wunderſame Dinge, und mancher der abgeſchworenſten Gegner des Dichtercomponiſten erfuhr, Kraft der Gewalt dieſer Tonpoeſie, eine niegeahnte Umwandelung.

Wagner nahm auch an dieſen Aufführungen keinen Antheil. Jahrelang lebte er, kurze Ausflüge nach dem ſüdlichen Frankreich und Genua abgerechnet, ſtill in der Schweiz. Dort erfolgte, nachdem er im Februar 1866 ſeine erſte Gattin durch den Tod verloren, am 25. Auguſt 1870 ſeine Vermählung mit Coſima von Bülow, geb. Liszt. Raſtlos ſchuf und ſchafft er. Der „Siegfried" wurde beendet, die „Götterdämmerung" emſig gefördert. Zwiſchendurch wurden auch kleinere Gaben von ihm bekannt: der für den König von Bayern geſchriebene „Huldigungsmarſch", „Fünf Gedichte" für eine Frauenſtimme mit Pianofortebegleitung und der dem deutſchen Kaiſer gewidmete „Kaiſermarſch". Vielfältig auch beſchäftigte er ſich mit literariſchen Veröffentlichungen, als deren hauptſächlichſte eine erneute Ausgabe des ſchon 1850 entſtandenen „Judenthums in der Muſik", ſowie die Brochüren: „Beethoven" (1870), „Ueber die Beſtimmung der Oper" (1871), „Ueber Schauſpieler und Sänger" (1872) und „Das Bühnenfeſtſpielhaus zu Bayreuth" (1873) zu erwähnen ſind. „Künſtler von außerordentlichem Bühnenverſtand", ein wahres „Regiſſeur-Genie", wie ihm dies ſelbſt ſein Gegner

Hanslick zuerkennt, hat er in jeder ſeiner das Theater betreffenden Schriften neue, ja blendende Lichter auf die Mißſtände des Opernweſens geworfen und die während ſeines wechſelvollen Theaterlebens geſammelten dramaturgiſchen Beobachtungen zu allgemeinem Nutz und Frommen verwerthet. Gleichwol hat der polemiſche, leidenſchaftlich erregte Ton des Schriftſtellers dem Muſiker vielfach zum Nachtheil gereicht; denn dieſem ließ man entgelten, was jener verſchuldet.

Mit dem Jahre 1871 begann Wagner die Herausgabe ſeiner: „Geſammelten Schriften und Dichtungen", die nun in neun ſtattlichen Bänden fertig vorliegen. Sie enthalten, ſagt er ſelbſt im Vorwort derſelben, „die aufgezeichnete Lebensthätigkeit eines Künſtlers, der in ſeiner Kunſt ſelbſt, über das Schema hinweg, das Leben ſuchte. Dieſes Leben aber heißt eben die wahre Muſik, die ich als die einzige wirkliche Kunſt der Gegenwart wie der Zukunft erkenne."

Mittlerweile haben wir Wagner's Tondichtungen auch außerhalb unſres Vaterlandes, im Norden und Süden, im Oſten und Weſten ſiegreich vordringen ſehen. Lohengrin und Tannhäuſer fanden in Bologna, Holländer und Meiſterſinger in Stockholm und Kopenhagen, der Lohengrin auch in Petersburg und Brüſſel eine bewundernde Zuhörerſchaft. Das „Liebesmahl der Apoſtel" iſt unlängſt ſogar in Neapel gehört worden. Nicht minder ſiegreich hat Wagner im letztvergangenen Winter (1872—73) eine Anzahl deutſcher Städte durchzogen. In Berlin, Cöln, Dresden, Hamburg hat man ihn begeiſtert gefeiert und die von ihm geleiteten Concerte ſind zu glänzenden Ovationen für ihn geworden. Von Tag zu Tag mehrt ſich die Schaar der Freunde, die mit geſpannter Erwartung den Tagen von Bayreuth entgegenſehen. Der Frühling 1874 ſoll ſie uns bringen. Schon begann der Meiſter die Veröffentlichung der Nibelungen-Par-

titur. Sie ward, ſo ſagt der Titel, von ihm „im Vertrauen auf den deutſchen Geiſt entworfen und zum Ruhme ſeines erhabenen Wohlthäters, des Königs Ludwig II. von Bayern vollendet.“ Mag denn dies Denkmal deutſchen Geiſtes Leben und Wahrheit werden!

Druck von A. Th. Engelhardt in Leipzig.

Von derſelben Verfaſſerin erſchien:

Ludwig van Beethoven.

Biographiſche Skizze.

Zweite Auflage.

Mit einem Portrait Beethoven's.

Preis geh. 10 Groſchen, elegant geb. 15 Groſchen.

Soeben erſchienen und in allen Buchhandlungen vorräthig:

Handlexicon der Tonkunſt.

Von

Oscar Paul,

Profeſſor an der Univerſität und Lehrer am Conſervatorium für Muſik zu Leipzig.

Zwei ſtarke Bände.

76 Bogen Text mit Muſiknotenſatz.

Die **Reichhaltigkeit** und **Vollſtändigkeit** dieſes nach den beſten Quellen bearbeiteten Werkes ſind von der Art, daß jede Concurrenz unmöglich erſcheint. In ca. **25,000 Artikeln** ſind alle Gebiete der Muſik in prägnanter lexikographiſcher Form beſprochen, ſo daß ſich der Leſer ohne jeglichen Zeitaufwand über Sachen und Perſonen ſofort unterrichten kann. Das Werk iſt bis auf die allerneueſte Zeit ergänzt.

Urtheile: Von einem ſo gründlichen und ausgezeichneten Muſikgelehrten, wie der Herausgeber, läßt ſich nur eine tüchtige Arbeit erwarten. **(Europa.)**

Das Werk iſt vollſtändig und handlich zugleich. Die terminologiſchen Erklärungen ſind kurz gefaßt und treffend, das biographiſche Material iſt ebenfalls möglichſt zuſammengedrängt. **(Blätter f. literar. Unterhaltung.)**

Die Arbeit iſt eine zweckentſprechende und wird ſich ſicher bald eine große Zahl Freunde erwerben. **(Literar. Centralblatt.)**

Preis brochirt 3 Thlr., dauerhaft und eleg. gebunden 3 Thlr. 18 Gr.

La Mara,

Muſikaliſche Studienköpfe.

Zweiter Band.

Musikalische

Studienköpfe

von

La Mara.

Zweiter Band.

Ausländische Meister:

Cherubini — Spontini — Rossini — Boieldieu - Berlioz.

Mit den Verzeichnissen ihrer Werke.

Dritte umgearbeitete Auflage.

Leipzig, 1876.

Heinrich Schmidt & Carl Günther

Das Recht der Ueberſetzung iſt vorbehalten.

Wenn der erſte Band der **„Muſikaliſchen Studienköpfe“** die Aufgabe verfolgte, ein halbes Jahrhundert weſentlich deutſcher Muſikentwickelung in den Bildern ihrer vornehmſten Vertreter flüchtig zu ſkizziren, ſo greift der zweite Band zeitlich und räumlich über dieſe Grenzen hinaus. Was ſeit Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts unter deutſchem Einfluß im Ausland, in Italien und mehr noch in Frankreich Bedeutendſtes geſchaffen worden, zieht er in den Kreis der Betrachtung.

Als Tugend unſres Volkes rühmt man die bereitwillige Schätzung fremden Verdienſtes; vielleicht daß darum auch eine Bilderreihe fremdländiſcher Meiſter, im Lichte des Zuſammenhangs mit unſrer vaterländiſchen Kunſt betrachtet, einigem Intereſſe begegnet.

December 1875.

La Mara.

Inhalt.

	Seite
Luigi Cherubini	1
Gasparo Spontini	79
Gioachino Roſſini	143
Adrien Boieldieu	207
Hector Berlioz	253

Luigi Cherubini.

Naturbegabung und Erziehung haben von jeher als die vornehmſten Bildungsfactoren des Menſchen gegolten. Ob aber der Einen oder der Anderen der entſcheidendere Antheil gebühre an der Entwickelung unſres Weſens und Charakters, darüber iſt, den Forſchungen unſrer ruhmreichſten Weltweiſen zum Trotz, ein letztes Wort noch nicht geſprochen worden. Selbſt die Erfahrung hat ihre gewichtige Stimme nicht in eine Wagſchale gelegt; ſie hat wechſelnd zu Beider Gunſten gezeugt, auch wenn es ſcheint, als ob ſie am vernehmlichſten rede, wo es gilt, der Natur ihre bedeutſamere Macht zu wahren. Vielleicht daß wir der Wahrheit am nächſten kämen, nähmen wir Beider Einfluß als einen begrenzten an, ſo daß es ihres gegenſeitigen Ergänzens und gemeinſamen Wirkens bedürfte zur Erzeugung wahrhaft harmoniſchen Menſchenthums. Der ernſthaften Zucht der Schule wird, vor allem auf künſtleriſchem Gebiet, Keiner jemals entrathen können, dem es Ernſt um Erreichen der Meiſterſchaft. Ein vergebliches Bemühen der Erziehung hinwiederum aber wird es bleiben, etwas aus uns herauszubilden, was nicht als Anlage zuvor in uns hineingebildet worden durch die Hand der göttlichen Bildnerin Natur.

So iſt auch das Künſtlerleben, dem wir unſere Betrachtung gegenwärtig zuwenden, uns den Beweis nicht ſchuldig geblieben für die Nothwendigkeit beſtändiger Wechſelwirkung natürlicher und erziehender, innerer und äußerer Einflüſſe, die allein eine ebenmäßige Entfaltung der Individualität bedingt.

Ein reiches Maß urſprünglicher Begabung ward Luigi Cherubini in die Wiege gelegt, als er in einem beſcheidenen Hauſe der Via Fieſolana zu Florenz am 14. September 1760 das Licht der Welt erblickte. Jahrzehnte lang ſchwebte über dieſem Datum ſeiner Geburt ein ſeltſames Dunkel. Noch im Jahre 1809 bezeichnete Cherubini ſelbſt, in einer biographiſchen Notiz für Choron's Dictionnaire historique des musiciens, den 8. September als ſeinen Geburtstag; ein Irrthum, der in allen Lebensbeſchreibungen des Künſtlers Aufnahme fand und ſich bis auf unſere Tage fortpflanzte. Vergeblich berichtigte ihn der Meiſter ſpäter in der kurzen Autobiographie, die er dem erſt nach ſeinem Tode von Bottée de Toulmon veröffentlichten Catalog ſeiner Werke voranſtellte*); die franzöſiſchen Biographen und ſelbſt der zuverläſſigſte unter ihnen: der ſonſt ſo gewiſſenhafte Dieudonné Denne-Baron, beharrten bei der früheren Angabe und gefielen ſich, behufs Widerlegung der ſpäteren, in Verbreitung des Märchens, der große Künſtler ſei in einem ſo ſchwächlichen und gebrechlichen Zuſtand in's Leben getreten, daß ärztliche Vorſicht die heilige Taufhandlung um volle ſechs Tage, nämlich bis zum 14. September zu verzögern gerathen fand. Um zweifelloſe Klarſtellung der Frage hat ſich indeſſen der Italiener Luigi Picchianti verdient gemacht, indem er in ſeinen:

*) Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M. L. C Z. S. Cherubini. Paris, 1843.

„Notizie sulla vita e sulle opere di Luigi Cherubini“*) uns von dem wörtlichen Inhalt des Geburts- und Taufſcheines des großen Florentiners Kenntniß giebt. Dies amtliche Document, von dem uns eine Copie vorliegt, beſtätigt die ſpätere Angabe Cherubini's und belehrt uns zugleich, daß er am Tage nach ſeiner Geburt, alſo am 15. September 1760, in der berühmten Baſilika von San Giovan Battiſta in den Schoos der katholiſchen Kirche aufgenommen ward.

Die Ehe ſeiner rechtſchaffenen und gebildeten Eltern, Bartolommeo Cherubini und Verdiana geborene Boſi, war eine mit Kindern reich geſegnete. Neun Geſchwiſter gingen Luigi, oder wie ſein voller Name lautet, Luigi Carlo Zanobi Salvadore Maria, im Alter voran; zwei andere kamen ſpäter als er auf die Welt. Sie alle aber wurden von ihm überlebt, dem ein an Jahren und an künſtleriſchen Thaten ungewöhnlich reich geſegnetes Daſein beſchieden war.

Ein lebhafter, im Begreifen ſchneller Geiſt offenbarte ſich ſchon in aller Frühe an dem Knaben, und die ihm eingeborene Neigung zur Muſik that ſich bald in entſchiedener Weiſe kund. Die Vorſehung hatte es glücklich gefügt, daß die Verhältniſſe im Elternhauſe ſeine jugendliche Entwicklung nicht hemmten, ſondern dieſem natürlichen Hange vielmehr hülfreich entgegen kamen. Denn die Kunſt, zu der es ſchon das Kindesherz mit Allgewalt zog, vom Vater ſah er ſie üben und zum Lebensberuf erwählt. Bartolommeo Cherubini, der Capellmeiſter am Teatro della Pergola zu Florenz, übernahm es ſelbſt, ſeinen Sohn ſo frühzeitig als möglich — in ſeinem ſechsten Jahre —

*) Mailand, Ricordi. 1843.

in die Geheimniſſe der Tonkunſt einzuweihen. Er that es mit aller Strenge und Pedanterie eines Muſikers der guten alten Zeit und gleichwol mit ſolchem Erfolg, daß ſchon nach Verlauf dreier Jahre Luigi's Geſchick im Solfeggiren, im Clavierſpiel und der Begleitung mit beziffertem Baß rühmend anerkannt ward. Seine Faſſungsgabe und ſein muſikaliſcher Inſtinct waren ſo eminent, daß er ſich mit der Violine u. a. ſpielend vertraut machte. Ohne alle Anleitung brachte er es auf einer alten Geige, die ſich bei ſeinem Vater vorfand, ſo weit, daß er eines Abends, in Abweſenheit eines Violiniſten in dem von ſeinem Vater geleiteten Orcheſter, deſſen Part ſofort übernahm und zur völligen Zufriedenheit des Dirigenten durchführte.

Nachdem das Talent des Knaben eine hervorragendere Lehrkraft wünſchenswerth machte, gewann man Bartolommeo Felici, den berühmteſten Meiſter der Compoſitionslehre in Toscana, und deſſen Sohn Aleſſandro für ſeinen Unterricht im Contrapunkte; während zwei andere tüchtige Künſtler, Pietro Bizarri und Giuſeppe Caſtrucci, ſeine Fertigkeit im Geſang, wie Pianoforte- und Orgelſpiel zu vervollſtändigen ſtrebten. So treffliche Anleitung ſetzte Luigi mit dreizehn Jahren in den Stand eine Missa solemnis für vier Stimmen und Orcheſter zu componiren, die nicht nur der Zufriedenheit ſeines Lehrers, ſondern auch des Beifalls Aller, die ſie hörten, theilhaftig ward.

Wol erſcheint uns heutzutage ein ſolches Reſultat ſiebenjähriger Studien kaum ſtaunenerregend; doch gewinnt es an Werth in Anbetracht einer Zeit, da die Theorie der Kunſt, im Verhältniß zu der ihr vorausgeeilten Praxis, noch im Argen lag und der Unterricht einer ſyſtematiſchen Vereinfachung entbehrte, die das Ergebniß fortgeſchrittener Tage werden ſollte. Italien, die Wiege der Kunſt, ging allmälig ihres alten Ruhmes,

die muſikaliſche Hochſchule für ganz Europa zu ſein, verluſtig. Die in den Conſervatorien von Neapel eingeführten Verbeſſerungen kamen der Muſikpflege des Landes im Ganzen nicht zu Gute, denn ſie blieben ſpecifiſches Eigenthum dieſer Stadt. Die Methode der Analyſe aber war den Italienern, ſo vollkommene Modelle ſie in der Praxis lieferten, unbekannt, und den Muſikjünger jener Epoche beſchwerte eine Maſſe von Regeln, deren jede, da ſie nicht aus allgemeinen Principien, ſondern aus beſonderen Fällen hergeleitet worden, tauſend Ausnahmen unterworfen war. Erſt durch lange und mühſame Uebungen mußte er ſich die Kenntniß all dieſer complicirten Regeln und Ausnahmen erkaufen, und auf weiten Umwegen zur endlichen Herrſchaft über das Tonmaterial gelangen. Theorie und Praxis gingen eben noch geſonderte Bahnen, und erſt der friſchen Berührung mit dem Leben bedurfte es, um den trocknen Vorrath des in der Schule Erlernten für den Gebrauch flüſſig und fruchtbar zu machen.

Nicht ohne Berückſichtigung deſſen vermögen wir die Leiſtungen Cherubini's, des Knaben, nach Verdienſt zu ſchätzen. In der That fehlte es nicht an anerkennenden Stimmen, die, nachdem in den nächſtfolgenden Jahren noch zwei weitere Meſſen und andere zahlreiche Kirchenſtücke, eine Cantate, zwei Intermezzi für Geſellſchaftstheater, ein Oratorium u. ſ. w. von ihm bekannt geworden, den Vater geneigt zu machen ſuchten, auf den Wunſch ſeines Sohnes einzugehen und ihn reiſen zu laſſen. Der jugendliche Componiſt trachtete darnach, ſich auch in weiteren Kreiſen ſeines Vaterlandes bekannt zu machen und in noch höherem Maße künſtleriſch zu vervollkommnen. Indeſſen verſagten die beſchränkten Verhältniſſe des Vaters die Verwirklichung eines ſolchen Wunſches, und ſicherlich hätte derſelbe unbefriedigt bleiben

müſſen, hätte ſich nicht die Freigebigkeit des kunſtſinnigen Groß=herzogs von Toscana in's Mittel geſchlagen.

Auf die ſeltene Begabung Luigi's aufmerkſam geworden, gewährte ihm Pietro Leopoldo — der nachmalige deutſche Kaiſer Leopold II. — eine Unterſtützung, die es ihm ermög=lichte, außerhalb Florenz, unter der Obhut eines bewährten Meiſters die Vollendung ſeiner Ausbildung zu betreiben. Die Wahl fiel auf Giuſeppe Sarti, der, nach langjährigen ruhm=vollen Leiſtungen im Auslande nun zurückgekehrt, der höchſten Autorität in ſeiner Heimat genoß. Zu ihm nach Bologna wandte ſich, gegen Ende des Jahres 1777, Luigi, der mittler=weile zum Jüngling emporgewachſen und mit allen Erforder=niſſen einer allgemeinen Bildung ausgerüſtet war. Er fand die bereitwilligſte Aufnahme von Seiten des Künſtlers, der ſchnellen Blickes ſeine hohe Befähigung erkannte. „Der Rath und das Beiſpiel dieſes großen Meiſters hat mich im Contra=punkte und in der religiöſen und dramatiſchen Tonkunſt ge=bildet," ſagt Cherubini ſelbſt, der bis an's Ende ſeiner Tage ſeinem Lehrer ein dankbares Gedächtniß bewahrte und ſpäter ſo völlig in ſeinem Sinne weiter lehrte, daß er in ſeinem „Cours de contrepoint et de fugue" Einiges die Fuge Betreffende den Werken Sarti's entlehnte.

Vier Jahre lang behielt ihn derſelbe unter ſeiner Aufſicht und ließ ihn, nachdem er ihn in allen Zweigen des muſikaliſchen Wiſſens befeſtigt, und vorzugsweiſe eine Reihe von vier=, fünf= und ſechsſtimmigen Antiphonien im Stil Paleſtrina's zu com=poniren übertragen, an den theatraliſchen Arbeiten, die ihn ſelbſt beſchäftigten, theilnehmen. Die Opern: Achille in Sciro, Giulio Sabino und Il Siroe, welche für die beſten Bühnen=werke Sarti's gelten, ſind unter Mitarbeiterſchaft ſeines

genialen Schülers entſtanden, obgleich deſſen Name ungenannt blieb.

Solchergeſtalt vorbereitet und mit Bühnenverhältniſſen und Publicum frühzeitig vertraut geworden, wagte er, als ſein Meiſter ihn dazu reif erklärte, ſeinen erſten ſelbſtändigen Schritt in die Welt: er folgte 1780 einem Rufe nach Aleſſandria, um ſeine erſte dreiactige Oper Quinto Fabio zu ſchreiben und im Herbſt dieſes Jahres daſelbſt zur Aufführung zu bringen. Sie erwarb ihm einen ehrenvollen Erfolg und bahnte ihm den Weg zu weiteren Ruhmesthaten, wie er ſich denn auf dramatiſchem Gebiet in erſter Linie ſeinen großen Namen erringen ſollte. Doch begab er ſich noch einmal zu ſeinem Lehrer zurück, der inzwiſchen das Amt eines Domcapellmeiſters in Mailand angetreten hatte. Bei ihm, der ihm mit wahrhaft väterlicher Neigung zugethan, verweilte er — unterdeſſen noch eine unvollendete Oper für Venedig beginnend — bis 1782. Erſt dann ſah ihn ſeine Vaterſtadt wieder.

Es war dies Jahr, wie der Catalog ſeiner Werke nachweiſt, eins der ergiebigſten im Leben des Künſtlers; denn nicht allein für die Florentiner Bühne componirte er zwei Opern: Armida und Messenzio, auch die Eröffnung des neuen Theaters in Livorno ward mit einem Werke von ihm: Adriano in Siria gefeiert, während daneben noch eine Reihe kleinerer Stücke für Geſang, wie zehn zweiſtimmige Notturni, zwei Arien mit Orcheſter für die Sänger Crescentini und Babini, Duette u. A. geſchaffen wurde. Dem folgte in den zwei nächſten Jahren eine Umarbeitung des Quinto Fabio für das Argentina-Theater in Rom, die Opera buffa: Lo sposo di tre, marito di nessuna für Venedig (1783) und Idalide und Alessandro nell' Indie für Florenz und Mantua (1784).

Hinfort verbreitet ſich der Ruf des jungen Autoren immer mehr. Seine Landsleute beginnen bereits ihn „il“ Cherubini zu nennen, eine Auszeichnung, die der Italiener nur der Größe und Berühmtheit zu zollen pflegt. Der Indice teatrale von 1784 preiſt den ſüßen Reiz ſeiner Melodien und — Cherubini ſelbſt erzählt dies in ſeinem Catalog — die Jeſuiten von Florenz kennen kein beſſres Mittel, die Menge in ihre Kirche zu ziehen, als ein aus Theilen ſeiner Opern zuſammengeſetztes Oratorium aufzuführen, das der Meiſter noch mit zwei neuen Chören vervollſtändigen mußte. Bis in's Ausland iſt ſchon ſein Name gedrungen, und von England, wo noch ſein Lehrer Sarti in gutem Andenken ſtand, ergeht an deſſen ehemaligen Schüler die Einladung, zwei Opern für das Theater des Königs zu componiren und die Direction der philharmoniſchen Concerte zu übernehmen. Dieſer Aufforderung Folge leiſtend begiebt er ſich im Herbſt 1784 auf den Weg nach London. Hier producirt er (1785 und 86) die Opern: La finta principessa und Giulio Sabino und macht beſonders mit mehreren Arien und Duetten, die in verſchiedene Opern eingelegt wurden, viel Glück. Vom Publicum bewundert und ausgezeichnet, vom Prinzen von Wales (ſpäter Georg IV.), einem eifrigen Liebhaber der Muſik, in ſeine intimſten Cirkel gezogen, fand Cherubini in London Alles, was dem Ehrgeiz eines Künſtlers ſchmeicheln kann. Dagegen ging der Erfolg ſeiner zweiten Oper durch die Schuld ihrer Interpreten ſo gänzlich verloren, daß er, darüber verſtimmt, noch vor Ablauf der Saiſon 1786 England verließ.

Nach der bella Firenze, in den Kreis der Seinen gedenkt er zurückzukehren; doch bei ſeiner Ankunft in Paris (im Juli 1786) weiß ihn ein Freund, den er ſich gewonnen, als er die

franzöſiſche Hauptſtadt zum erſten Male berührt, zu feſſeln. Sein Landsmann und Kunſtgenoſſe, der gefeierte Violiniſt Viotti, nöthigt ihn der Gaſt ſeines Hauſes zu ſein und verſteht, den eigenthümlichen Zauber, den die Weltſtadt an der Seine von jeher auf Fremde und Einheimiſche übte, auch auf ihn wirken zu laſſen. Genug, Cherubini entſcheidet ſich endlich, ſich dauernd hier niederzulaſſen. Die angeſehenere Stellung, die der Künſtler in Paris im Vergleich zu Italien einnahm, die ſchnellere Ausſicht, hier zu Ruhm und Glück zu gelangen, waren wol nicht die letzten Gründe, die den Entſchluß Cherubini's beförderten.

Dank Viotti's Fürſorge wurde er bald bekannt in ſeinem neuen Wohnort. Nicht nur mit den literariſchen Notabilitäten von Paris: Marmontel, Florian ꝛc. und den kunſtſinnigen Frauen der hohen Ariſtokratie, wie Madame de Richelieu, Madame d'Etioles, Madame de Polignac, trat er in Verkehr: er ward auch bei Hofe vorgeſtellt, und Marie Antoinette wünſchte in ihren Concerten zu Verſailles ſeine Muſik zu hören.

Zu nicht eben günſtigem Zeitpunkte allerdings war Cherubini nach Frankreich gekommen. Seit patriotiſche Stimmen die franzöſiſche Tonkunſt zum Streit gegen die italieniſche aufgerufen und Andere die Flamme des nationalen Kunſt- und Kampfeifers begierig weiter ſchürten, war es um die friedliche Exiſtenz der welſchen Muſik auf Frankreichs Boden geſchehen. Die Spaltung der Parteien in Gluckiſten und Picciniſten und deren erbitterte, oft ſelbſt in blutige Händel ausartende Feindſeligkeiten, ſie zwangen ſchließlich die Pariſer italieniſche Oper der Uebermacht zu weichen und nach der eignen Heimat auszuwandern. Trotz alledem blieb der italieniſchen Kunſt vornehmlich unter den Gebildeten des Landes, — wir erinnern an Rouſſeau — noch mancher Freund erhalten, und auch an dem neuen Gaſt aus

dem Süden und ſeinen productiven und reproductiven Talenten fand man begreiflicherweiſe Wohlgefallen.

Zwei Jahre lebte Cherubini in Paris, inzwiſchen nur an einigen kleineren Geſangscompoſitionen arbeitend, da rief ihn die Aufforderung, für Turin ein Drama zu ſchaffen, nach Italien zurück. Derſelben Gehör gebend, verfaßte er ſeine Ifigenia in Aulide, die letzte ſeiner Bühnenſchöpfungen, die, gleich ihren Vorgängern, in dem damals ſo verbreiteten einfachen melodiöſen Stil der neapolitaniſchen Schule gehalten war. Wie er dann ſeinem Vaterland Lebewohl ſagte (1788), um ihm fortan für die Dauer ſeines ganzen Lebens fern zu bleiben und ſich in Paris ein neues Heim zu gründen, ſo erfuhr auch ſein künſtleriſches Streben und Wirken eine völlige Erneuerung.

Noch waren die Tage, da Gluck die franzöſiſche Oper um ihre unſterblichſten Kunſtgebilde bereicherte, nicht in zeitliche Ferne gerückt und die Spuren ſeiner Gegenwart Allen lebendig. Schon war ſein Schüler Méhul damit beſchäftigt, die von ihm empfangenen Lehren an dem eignen Schaffen fruchtbar werden zu laſſen und Grétry hatte ſich der Opéra comique bemächtigt. In dieſe große Zeit hinein trat Cherubini und an den erhabenen Vorbildern des deutſchen Meiſters durfte er ſein Kunſtſtreben läutern. Und eine überraſchende Erkenntniß ging ihm aus denſelben auf. Er ſah das geſungene Drama, das, jenſeits der Alpen geboren und großgezogen, den Italienern mehr als jede andre Kunſtform dankt, nun unter der Pflege andrer Völker zu ungeahnter Herrlichkeit emporgeblüht und das heimiſche Kunſterzeugniß von jenem in den Schatten geſtellt. Er ſah ſeinen Landsleuten die lang behauptete Herrſchaft über die muſikaliſche Bühne mit einem Male von Deutſchen und Franzoſen ſtreitig gemacht; an den idealen Gebilden deutſchen Geiſtes aber ward

er inne, daß die lächelnde Grazie und Formenſchöne, die melodiſche Redſeligkeit der vaterländiſchen Oper nicht das letzte Ziel der Kunſt, daß ſie zu Edlerem berufen, als üppigem Sinnengenuß, daß der echte Künſtler mehr ſei denn ein bloſer Zeitverkürzer: nämlich ein Hoherprieſter, der des Allerheiligſten der Kunſt walte.

Eine ſolche ernſte Kunſtauffaſſung fand in dem tiefen Ernſt ſeines Gemüths ein Echo und es erwachte in ihm das Verlangen, Beſſeres, Höheres zu leiſten denn bisher. Er war eine zu wahrhaftige Natur, um ſich der durch Gluck laut gewordenen Forderung der Wahrheit des Ausdruckes zu entziehen und ſie ſich nicht ſelbſt zum Geſetz zu erheben. Er war auch zu lange in die Schule Anderer gegangen, um ſich nicht, trotz einer gewiſſen Starrheit des Charakters, jene künſtleriſche Gefügigkeit zu erwerben, die das als groß Erkannte willig auf ſich wirken läßt und zu eigenem Nutzen zu verwerthen weiß.

Als erſtes Zeugniß der veränderten Anſchauungen und Beſtrebungen Cherubini's iſt ſeine erſte franzöſiſche Oper „Demophon" bemerkenswerth. Auf einen Text von Marmontel geſchrieben, ward ſie am 5. December 1788 in der Académie royale de musique aufgeführt, ohne beſonderen Beifall und mehr als einige wenige Wiederholungen zu erzielen. Der Autor bemüht ſich hier, der landesüblichen Manier ausdrucksvollerer Declamation Rechnung zu tragen. Doch mit wenig Glück ſehen wir ihn anfangs die gewohnte Straße verlaſſen. Das Ganze hat ein ſteifes, gezwungenes, unendlich monotones Anſehen, und für die erlittene Einbuße an friſcher urſprünglicher Melodik ſuchen wir vergeblich nach irgend welcher Entſchädigung. „Selbſt die Harmonie," ſagt Fétis, „hat nichts Diſtinguirtes und mit Mühe erkennt man in dieſem ſchwachen Product die Arbeit eines

Mannes, der wenig ſpäter gerechten Anſpruch auf den Titel eines großen Meiſters erheben durfte.“

Die franzöſiſchen Berichterſtatter ſtimmen überein in der Schilderung des ermüdenden Eindrucks des Werkes. Allerdings führen ſie die Schuld deſſen zum Theil auf das ganz intereſſeloſe Textbuch und die Fremdheit des Componiſten gegenüber der Landesſprache zurück, die im Vergleich zu ſeiner Mutterſprache ſo viel ſpröder und muſikaliſcher Behandlung abgeneigter iſt. Ohne Zweifel war „Demophon“ mehr ein Product des Calcüls als der Inſpiration; darüber kann uns weder der in Frankreich bis dahin ungewohnte Glanz der Inſtrumentation, noch die Nobleſſe des Stils, die Allem, was Cherubini ſchrieb eignet, im Unklaren laſſen. Und dennoch erblicken wir in ihm den Vorboten einer neuen Kunſtſchule in Frankreich.

Zwar verfolgte der Meiſter den hiermit betretenen Weg nicht augenblicklich weiter; er kehrte noch einmal zur altgewohnten heimiſchen Weiſe zurück, da man für die in Paris neuerſtehende italieniſche Oper ſeine Mitwirkung begehrte. Als nämlich Leonard, der Coiffeur der Königin Marie Antoinette, dank der Fürſprache derſelben, im Jahre 1789 die Conceſſion zur Eröffnung eines italieniſchen Operntheaters empfing und an Viotti einen erfahrenen Theilhaber ſeines Unternehmens gewann, dem es gelang, die beſten Sangeskräfte der apenniniſchen Halbinſel anzuwerben, ward Cherubini mit der muſikaliſchen Leitung der Anſtalt betraut. Dieſe ward unter Protection des Grafen von Provence — des nachmaligen Ludwig XVIII. — als Théâtre de Monsieur, am 26. Januar 1789 im Saale der Tuilerien eröffnet. Die beſten Werke von Anfoſſi, Paiſiello, Cimaroſa u. A. kamen daſelbſt mit hoher Vollkommenheit zur Darſtellung, von Cherubini's Hand durch allerlei Einlagen mit immer friſchen Reiz-

mitteln ausgeſtattet. Binnen einem Zeitraum von drei und einem halben Jahre, während deſſen das Unternehmen unter ſeiner Direction beſtand, verfaßte er nicht weniger als dreiundvierzig derartiger ſceniſcher Fragmente, von denen ſich vorzugsweiſe das Quartett: Cara, da voi dipende, das in die Viaggiatori felici eingelegt ward, und ein Terzett für Cimarosa's Italiana in Londra lange im Gedächtniß der Hörer erhielten. Auch eine dreiactige Oper: Marguerite d' Anjou, für die gleiche Bühne beſtimmt, beſchäftigte ihn um dieſe Zeit, doch blieb dieſelbe unvollendet.

Ein Vergleich zwiſchen dieſen Arbeiten und dem Demophon oder der nächſten franzöſiſchen Oper Cherubini's läßt den Letzteren im Anwenden eines zwiefachen Stils beobachten. Er iſt ein Andrer, wenn er für die italieniſche, ein Andrer, wenn er für die franzöſiſche Bühne ſchreibt. Die Erforderniſſe Beider wohl kennend, greift er dort über die Erfindungen Cimarosa's und Paiſiello's nicht weſentlich hinaus, ſondern begnügt ſich, die gangbaren Formen mit dem Stempel ſeines Genius zu adeln, während er hier, im Anſchluß an Gluck, neue Bahnen zu eröffnen auserwählt iſt. War ſein großer deutſcher Vorgänger dazu beſtimmt, der franzöſiſchen Opéra serieux, die vor ihm nicht viel mehr als ein end- und farbloſes Recitativ geweſen, ihre eigentliche Form zu geben und ſie namentlich ideell auszubauen, indem er zuerſt Geſtalten und Charaktere in ſie hineinſtellte, und dramatiſche Wahrheit, Zuſammenhang zwiſchen Text und Ton zum unabweislichen Geſetz erhob: ſo knüpfte Cherubini nun an das von ihm Erreichte an. Als Muſiker führte er weiter, was jener als Dramatiker begonnen. Als ſolcher höher begabt, vollendeter und tiefer gebildet, das geſammte künſtleriſche Material mit ſicherer Hand bewältigend, erkannte

er in der formellen Ausgeſtaltung des ihm überkommenen muſikaliſchen Drama's die ihm vorbehaltene Aufgabe. Das von Gluck auf eine Stufe hoher Vollendung gebrachte Recitativ zwar ließ ihm nichts zu thun übrig; auch Arie und Chöre hatten bereits ihre feſtſtehende Geſtalt empfangen: er beſchränkte ſich ihre formelle Grundlage hier und dort zu erweitern. Dagegen war, bei der weſentlich monologiſchen Haltung der Gluck'ſchen Oper, den Enſembles nur eine dürftige Stelle eingeräumt und das inſtrumentale wie harmoniſche Element insbeſondere einer bedeutenden Vervollkommnung fähig. Hier ſetzte Cherubini ſeine Kräfte ein. Als vortrefflicher Inſtrumentalcomponiſt, wie ſein Vaterland keinen zweiten hervorgebracht, ſein Kunſtwerk mit inſtrumentalem Glanz überſtrömend, dem Orcheſter, in feiner Berückſichtigung ſeiner Individualitäten, den wechſelnden Reiz zarteſter und machtvollſter Wirkungen verleihend, dabei die Stimme mit echt italieniſcher Meiſterſchaft behandelnd, und gleichzeitig durch neue harmoniſche und rhythmiſche Combinationen überraſchend, ward er, indem er alle Hülfsmittel ſeiner Kunſt der Entwicklung der Handlung dienſtbar machte, für Frankreich zum Haupt einer neuen Schule, zum Schöpfer der ſogenannten „Effectmuſik". Als ſolchen insbeſondere betrachtet ihn ſein zweites Vaterland, während er uns Deutſchen vielmehr als Claſſiker und gleichzeitig als Ausgangspunkt der modernen ekleſtiſchen Richtung gilt. Die wundervolle Einheit zwiſchen Form und Inhalt in ſeinem Schaffen haben ihn zu Dieſem, ſein leichtes Aneignungstalent, der künſtleriſche Verkehr mit den verſchiedenen Nationalitäten haben ihn zu Jenem gemacht.

Alle die Beſſeren unter den ſpäteren Tonſetzern jenſeits des Rheins ſind, nur mit dem durch ihre Individualität bedingten Unterſchied, auf den Pfaden des italieniſchen Maeſtro

weitergewandelt, der es verſtand, ein Neuerer zu ſein und doch am Alten feſtzuhalten. Méhul, Berton, Leſueur, Grétry, Spontini und ſeine Nachfolger haben ſich mehr oder minder an Cherubini's künſtleriſchem Reichthum genährt und aus ſeinem Vorgange Vortheil gezogen. Das epochemachende Ereigniß aber, an das ſich zunächſt dieſer revolutionäre Umſchwung des franzöſiſchen Muſikdrama's knüpft, war die Erſcheinung eines neuen Werkes von Cherubini: ſeiner „Lodoiska."

Am 18. Juli 1791 erlebte dieſe ſo berühmt gewordene Schöpfung im Théâtre Feydeau ihre erſte Aufführung. Selbſt die Schrecken der franzöſiſchen Revolution, inmitten deren ſie an's Licht trat, vermochten ihre Wirkung nicht zu beeinträchtigen. Unnachahmlich verſtand es namentlich die Interpretin der Hauptrolle, Madame Scio, die ſpäter auch bei Darſtellung des Waſſerträgers ſo Außerordentliches leiſtete, die Intentionen des Componiſten zur Ausführung zu bringen. Genug, zweihundert Vorſtellungen während des erſten Jahres und unzählige Wiederholungen, welche denſelben auch ſpäter folgten, konnten das Intereſſe nicht erſchöpfen, die allgemeine Bewunderung nicht ermüden. Siegreich ward die gefürchtete Rivalität eines gleichnamigen Werkes des beliebten Kreutzer aus dem Felde geſchlagen; — um wie viele Jahrzehnte aber hat Cherubini's Lodoiska jene überlebt!

Und nicht nur in Frankreich, auch in Deutſchland wies man ihr eine Ehrenſtelle unter den edelſten Kunſtproducten an. Man ſpürte in ihr etwas von deutſchem Geiſte und innerſter Blutsverwandtſchaft, etwas, das an den Flügelſchlag von Haydn's und Mozart's Genius erinnerte, wie ohnehin Beziehungen zu Letzterem — ſei es zufolge natürlicher Wahlverwandtſchaft, oder eines ähnlichen Bildungsganges, oder auch

directer Beeinflussung — in Cherubini's gesammtem Schaffen offenkundig werden. Auf unsern vaterländischen Bühnen bürgerte sich Lodoiska ein, von unsern größten Meistern geschätzt und anerkannt. Carl Maria von Weber's hohe Würdigung derselben und ihres Schöpfers z. B. erhellt aus dem Aufsatz, den er, wie er dies bekanntlich in Prag und Dresden zu thun pflegte, zur Vorbereitung des Publicums der Aufführung vorausschickte (1817). Desgleichen aus brieflichen Aeußerungen, als er, gelegentlich der Inscenirung der Lodoiska in Berlin (1818), mit Composition einer Arie für die Milder beauftragt war, da die des Originals der Sängerin ungünstig lag. „Ehrfurchtsvoll und mit Liebe" ging er an die Arbeit, die als op. 56 veröffentlicht, zu seinen besten dieser Art zählt. „Möge es mir gelungen sein, dem herrlichen Werke keinen Flecken gegeben zu haben, so bin ich hinlänglich belohnt," sagt er selbst bescheiden in Bezug auf dieselbe.

Die politischen Ereignisse in Frankreich nahmen unterdessen eine immer verhängnißvollere Wendung. Die Straßen der Hauptstadt hallten wieder von patriotischen Gesängen revolutionären Inhalts und immer blutigere Gräuelscenen schauten sie mit an. Die Kunst feierte gezwungen. Nach der Gefangennehmung des Königs schlossen auch die Theater ihre Thüren. Zwar nur, um sie binnen kurzem um so zahlreicher wieder aufzuthun; beschenkte doch die so freudig begrüßte Freiheit, die alle Privilegien überflüssig machte, Paris mit nicht weniger denn fünfundzwanzig Bühnen. Selbst das Unglück vermochte die eingeborene Vergnügungslust in dem französischen Volk nicht zu ertödten. „Morgens wurde guillotinirt und Abends konnte man keinen Platz im Theater haben." Mit diesen Worten charakte-

riſirte des Meiſters Gattin, Ferdinand Hiller gegenüber, die damalige Zeitlage.

Seine Eigenſchaft als Director der italieniſchen Oper hatte Cherubini bisher am Herd der Revolution zurückgehalten. Nun ſich dieſe aber im September 1792 auflöſte, fehlten ihm die Mittel, um, gleich der Mehrzahl ſeiner Freunde, Frankreich zu verlaſſen. Auch feſſelten ihn zarte Bande an dies Land: Cécile Tourette, die junge und ſchöne Tochter eines Muſikers der königlichen Capelle, dieſelbe, der er ſeine Arie l'amitié gewidmet (1792), gewann ſein Herz, und gegen Ende des Jahres 1793 ward ſie die Seine. Unruhen und Krieg, die böſen Gäſte ihres Hochzeitfeſtes, blieben aber wenigſtens ihrem häuslichen Herde fern. Ihr eheliches Glück blieb rein und unverſehrt, vom Himmel behütet bis hinauf zu den äußerſten Grenzen des Alters, die dem Menſchen hienieden geſteckt ſind. Die treue Genoſſin ſeiner arbeitsvollen Tage, die ihn mit liebevollſter Fürſorge umgab und noch um einige Jahre überlebte, ſchenkte ihm drei Kinder, die die Freude ſeines Lebens waren, und deren jüngſtgebornem, Signora Zenobia Roſellini in Piſa*), d. Verf. dieſer Skizze die werthvollſten Mittheilungen über ihren großen Vater dankt.

In tiefer Zurückgezogenheit gab Cherubini ſich dem Genuſſe ſeiner jungen Häuslichkeit hin, den Empfindungen, die ihn bewegten, in einer ſeiner edelſten Tondichtungen — der Oper Eliſa — Ausdruck gebend. Er wollte in ſeiner Kunſt die

*) Sie iſt die Gemahlin des berühmten Archäologen Ippolito Roſellini, der, als Haupt einer toscaniſchen wiſſenſchaftlichen Expedition zur Erforſchung Aegyptens und Nubiens, ſich mit der gleichzeitigen franzöſiſchen unter Champollion vereinte, und die Reſultate ſeiner Studien in werthvollen Schriften veröffentlicht hat.

Welt des Entſetzens und Blutvergießens, die ihn umgab, vergeſſen. Allein gewaltſam ward er in dieſelbe hineingezogen.

Es war in den Tagen wahnſinnigſter Erregtheit — erzählte uns ſeine Tochter — als eine Horde Sanscülotten die Straßen durchzog, die Luft mit wüſtem Geſang erfüllend. Plötzlich wandelte dies entmenſchte Volk das Gelüſte an, ſich auch einmal an dem edlen Luxus der Vornehmen, der Kunſt, zu ergötzen. Begierig griffen ſie mehrere der namhafteſten Tonkünſtler in ihren Häuſern auf — darunter Méhul und den ſeit kurzem erſt verheiratheten Cherubini — und zwangen ſie, ihnen zu folgen und in ihre Lieder einzuſtimmen. Cherubini war kühn genug, ſich beſtimmt zu weigern, und ſchon drohte ein lautes Murmeln des Unwillens und der Ruf: „Nieder mit dem Royaliſten!“ ihm ernſte Gefahr — da reichte einer ſeiner beſonneneren Gefährten ihm eine Violine und überredete ihn, ſich den Umſtänden zu fügen. Dies rettete ihm das Leben. Mit den „Carmagnolen“, dem Gewand der Republikaner bekleidet, mußte er einen vollen Tag lang mit dem rohen Haufen umherziehen, auf ſeinem Inſtrument ihre Geſänge zu begleiten. Nicht einmal die Mittagsſtunde brachte ihm Raſt, und während man inmitten eines öffentlichen Platzes das unſaubre Bankett hielt, mußte er ſammt ſeinen Genoſſen auf einem aus Fäſſern improviſirten Orcheſter ſeine Kunſt zum Beſten geben.

Damit noch nicht befriedigt, zwang man ihn auch in die Nationalgarde einzutreten und derſelben bei ihren grauſamen Dienſten, die Unſchuld zu verhaften und an ihren Thüren Wache zu ſtehen, behülflich zu ſein. Eine Reihe patriotiſcher Compoſitionen, in den verſchiedenen Epochen der Revolution entſtanden, bezeugen, daß ſelbſt ſeinem ſchöpferiſchen Talent ein Tribut abgefordert wurde. Im Herzen aber war er keineswegs Republi-

kaner. Die Republik der Kunſt war die einzige, der ſeine Sympathien angehörten und als deren Bürger er ſich reich und beglückt fühlte. Hätte er in Wahrheit — wie von vielen Seiten verſichert, von ſeiner Familie aber beſtimmt in Abrede geſtellt wird — an dem revolutionären Treiben Freude gefunden, er würde ſich demſelben nicht entzogen haben, wie er dies kurz vor ſeiner Verheirathung that. In der Karthauſe von Gaillon bei Rouen, dem Beſitzthum des ihm befreundeten Architecten Louis, ſuchte er Zuflucht. Hier in der Stille ſchuf er eine Oper, „Koukourgi", deren Schickſal es war, von ihrer Geburt an lebendig begraben zu werden; angeſichts der unſeligen politiſchen Verhältniſſe und durch ein „ſtüpides Textbuch" von vornherein lebensunfähig, erlebte ſie nicht eine einzige Aufführung.

Glücklicher war ein andres Werk des Meiſters, das der Ungunſt der Zeiten trotzend, unter dem ſchon erwähnten Namen „Eliſa, oder die Reiſe auf den St. Bernhard" am 13. December 1794 auf dem Theater Feydeau den Pariſern vorgeſtellt ward. Die Introduction, ein Chor der Kloſterbrüder, die unter Schneeſturm auf eiſigem Gefilde das Werk der Barmherzigkeit üben und dem verirrten Wandrer zu Hülfe eilen, wie eine Scene (im erſten Finale zwiſchen Florindo und dem Prior), während deren voller Dauer faſt die Kloſterglocke läutet — ein Motiv, das zu ſchönen klanglichen Effecten Veranlaſſung giebt — erregten insbeſondere den Enthuſiasmus der Franzoſen und finden ſich in allen Berichten anerkennend hervorgehoben. Den Freund Wagner'ſcher Prinzipien wird es intereſſiren, daß er das Thema des erwähnten Chors (in G-moll) in einer ſpäteren Scene, bei Wiederkehr der Kloſterdiener, wiederaufgenommen ſieht: alſo wol eine erſte beſcheidene Anwendung des ſogenannten Leitmotivs, ein erſter Verſuch zu thematiſcher Einheit, wie ſie in den

muſikaliſchen Beſtrebungen moderner Tage eine ſo hervorragende Rolle ſpielt. Höchſt wirkſam iſt die Scene, wo die Getrennten ſich zwiſchen Abgründen wiederfinden und Eliſa den Geliebten ruft.

Dürfen wir Fétis im Allgemeinen beipflichten, wenn er das Verſchwinden des Werkes von der Bühne durch das „unintereſſante und in einem lächerlichen Stil geſchriebene" Textbuch begründet, ſo gerathen wir in entſchiedenen Widerſpruch zu ihm, wenn er dies auch auf die „Medea" ausdehnen will. Mag die Dichtung derſelben immerhin für den franzöſiſchen Geſchmack zu ernſthaft und düſter ſein, wir Deutſche haben uns gewöhnt, in dieſer erhabenen Schöpfung das Muſter einer Tragödie in Tönen zu betrachten. Was Cherubini mit Lodoiska begonnen, das krönt er mit ſeiner Medea. Den Platz in der Reihe der claſſiſchen Meiſter, den er ſich mit Jener erobert, er gewinnt ihn mit Dieſer zum dauernden, zum unſterblichen Eigenthum.

Aus den vereinigten Kunſtbeſtrebungen dreier Völker ging unſere claſſiſche Oper als wundervolle Blüte hervor. Das Beſte italieniſcher Kunſt: ſtiliſtiſche Schönheit und Formvollendung vermählte ſich mit deutſcher Gedankentiefe und Innerlichkeit, und, um das Glück dieſes Bundes zu vollenden, fügte der Franzoſe noch die Gabe dramatiſcher Lebendigkeit hinzu. Die Phantaſie des Südländers, aus der ihm ſeine unverſieglichen Melodienſtröme quellen; die Idealität des Germanen, die, ſein Höhe und Tiefe umfaſſendes Streben verſinnlichend, ſich in Ausbildung der Harmonik und des Inſtrumentalen genug thut; die leichte Beweglichkeit des Franzoſen, wie ſie ſich in ſeiner Vorliebe für ſcharfe Rhythmen ausprägt: ſie waren die Factoren, die das claſſiſche Kunſtwerk erzeugten. So gehen in der Einheit der Claſſicität die Vielheiten der Nationalität unter, die, eine jede ſelbſtändig, ſich ihre eigene Oper bildeten.

Auch in der Medea ſehen wir dies natürliche Erbtheil des Italieners mit dem an deutſchen und franzöſiſchen Vorbildern Erlernten gemeinſchaftlich wirkſam; die Spuren cisalpiniſcher Abſtammung verbergen ſich faſt ſorgfältig. Wir begegnen wahrhaft deutſcher Empfindungsart und Gründlichkeit des Wiſſens, deutſchem Ernſt und deutſcher Keuſchheit, die die ſüdliche Phantaſieglut in Schranken hält und ſtreng darauf achtet, daß der Strom der Begeiſterung und Leidenſchaft nicht die Ufer der Schönheit überflute, die das äſthetiſche Gewiſſen des Künſtlers bewacht. Sein Wahrheitsſinn leitet den Meiſter allenthalben und lehrt ihm, was von jeher die gefahrvollſte Klippe für den dramatiſchen Tondichter bildet: die Verſchmelzung des dramatiſchen Elementes mit dem rein muſikaliſchen, in ſeltener Weiſe zu vollbringen. Klar und ſcharf finden ſich die Situationen und Charaktere gezeichnet, voll ſo lebendiger Unmittelbarkeit, daß wir uns mitten in und unter dieſelben hineingeſtellt glauben. Die Mannigfaltigkeit im Einzelnen tritt jedoch der Einheit des Ganzen nirgends zu nahe; im Gegentheil hebt Carl Maria von Weber es als eine Eigenthümlichkeit hervor, daß er der Melodie des Ganzen die einzelne des Sängers hintanſetze; mehr der Forderung der Franzoſen nach ſprachgemäßer Declamation, als der des Italieners nach gefühlvoller Cantilene gerecht werdend. Ein tiefdurchdachter innerer Zuſammenhang waltet in Allem und die in glühendem Colorit ausgeführten Bilder ordnen ſich harmoniſch dem Totaleffect der Grundſtimmung unter. Groß und breit ſind die Contouren des Werkes angelegt. Der harmoniſche Reichthum insbeſondere iſt bewundernswerth; die inſtrumentalen Mittel ſind feinſinnig gewählt. Wir erinnern an die wuchtvolle Wirkung des Streichorcheſters im Duett in E-moll zwiſchen Medea und Jaſon, an

die charakteriſtiſche Verwendung einzelner Soloinſtrumente, beſonders Fagott und Oboe, anderwärts. Die Orcheſtereinleitungen ſind meiſterlich vorbereitend; Enſembles und Chöre greifen effectvoll ein und erhöhen die dramatiſche Lebendigkeit. Von einzelnen Arien ꝛc. ragen die der Medea in F-dur, ein zweites Duett zwiſchen ihr und Jaſon in D-moll, ihre Scene mit Kreon und die Schlußſcene des zweiten Actes hervor. Der ganze dritte Act, während deſſen die Titelheldin die Bühne nicht verläßt und ſich der Kampf zwiſchen Eiferſucht und Mutterliebe, in dem die Rache Siegerin iſt, vor unſern Augen abſpielt, iſt von überwältigender Größe.

Freilich fordert die Medea eine Darſtellungskraft oberſten Ranges, ſoll ſie den mit monumentaler Plaſtik entworfenen Charakter in all ſeiner dämoniſchen Macht verlebendigen; und es ſcheint, als ob ſich in Deutſchland mehr denn in Frankreich die rechte Begeiſterung für dieſe Rolle fand. Denn während die Oper, die am 13. März 1797 auf dem Theater Feydeau in Paris zum erſten Male aufgeführt wurde, ihren unvergänglichen Schönheiten zum Trotz, in ihrem Heimatlande nur ein kurzes Daſein lebte, bereitete man ihr in unſerem Vaterlande da, wo ſie gehört ward, eine Aufnahme, wie ſie einem Werke gebührt, dem wir neben Don Juan und Fidelio eine nächſte Stelle anweiſen. In Wien, wo man ſie ſeit 1800 kannte, hatte ſie, einem Briefe Cherubini's an die Milder (die Wiener Medea) von 1812 zufolge, einen „brillanten Succeß.“ Auch in Berlin, in Caſſel, Weimar, Prag würdigte man ſie längſt und noch in unſeren Tagen feierte ſie nach jahrzehntelanger Ruhe in Frankfurt a/M. (1855), in Leipzig (1869) und Carlsruhe (1873) eine triumphreiche Auferſtehung. Franz Lachner hat den ehemals geſprochenen, für heutigen Gebrauch unzuläng-

lichen Dialog in Recitative umgewandelt, die ſich ſtilvoll und edel dem großen Rahmen einfügen. Möchte das Werk in dieſer den modernen Anſprüchen angemeſſenen Geſtalt auf den beſten deutſchen Bühnen heimiſch werden!

Dieſer großartigſten Schöpfung Cherubini's folgte wenig ſpäter eine andere, die ihn nicht minder als jene unſterblich machte. Nur einige Producte ephemeren Werthes: „L'hôtellerie portugaise“ (1798), „La punition“ und „La prisonnière“ (1799), welche Letztere er in Gemeinſchaft mit Boieldieu ſchrieb, trennen die Medea von dem „Waſſerträger“, oder „Les deux journées“, unter welchem Namen die Oper am 16. Januar 1800 im Theater Feydeau zur Aufführung gelangte. In anderer Weiſe aber als dort offenbart hier Cherubini ſeine Größe. Entfaltete er in der Medea, dem Stoff voll antiker Leidenſchaft und dämoniſcher Gewalt, ſeine düſterſten tragiſchen Schwingen, ſo galt es hier zu ſonnigerem Fluge in die freundlichen Regionen der heiteren Oper die Flügel zu heben. Naiven lächelnden Antlitzes ſchaut uns nun dieſelbe Muſe an, die dort unſere bängſte Mitleidenſchaft rege machte, und aus dem Zauberkreis uralter Mythe treten wir in die ſchlichte Alltagswelt ein. Doch bemächtigt ſich dieſe nicht minder denn jene unſrer Sympathien. Der Stoff iſt ein reinmenſchlicher, wie er dem wechſelnden Geſchmack der Zeiten trotzt; der ſceniſche Bau des Dramas durchaus kunſtgerecht, einfach und natürlich ſich entwickelnd und dennoch zu gleicher Zeit ſpannend und ergreifend. Solch muſtergültigem Libretto verband der Componiſt ſeine claſſiſche Muſik. Das Monologiſche des Recitativs und der Arie erſcheint hier nahezu aufgehoben. Eine Romanze, eine Arie, ein Duett und ein paar kurze Melodramen ausgenommen, baut ſich das Ganze nur aus Enſembleſtücken und Chören auf,

die ſich in den prachtvollen Finales zu höchſter Wirkung gipfeln.

Als man bei der erſten Aufführung der Oper bis zum Finale des erſten Actes gekommen, kannte der Enthuſiasmus der Zuhörer keine Grenzen mehr und von Beifallsrufen hallte das ganze Theater wieder. Kaum war der Vorhang gefallen, ſo erſtiegen die Schüler des Conſervatoriums, von Liebe und Bewunderung für ihren Meiſter getrieben, das Orcheſter, ihm jubelnd ihre Glückwünſche darzubringen. Und ſelbſt Grétry, der nur an ſeiner eigenen Muſik Wohlgefallen hatte, ſtellte ſich an die Spitze der beſten Tonkünſtler, die Paris damals beherbergte, und legte dem Componiſten des Waſſerträgers ſeine Huldigungen zu Füßen.

So berichtet Luigi Picchianti, der erwähnte italieniſche Biograph, dem ſammt unſerem andern hauptſächlichſten Gewährsmann, dem vorgedachten Dieudonné Denne-Baron — dem Verfaſſer von „Cherubini, sa vie, ses travaux“*) — von der Tochter Cherubini's unter allen ſeinen Biographen das Lob größter Zuverläſſigkeit zuerkannt wird. Wir erfahren weiter, daß zweihundert Vorſtellungen des neuen Werkes nicht hinreichten, das Entzücken der Pariſer an demſelben abzuſchwächen. Wie ſchon neun Jahre früher bei Lodoiska, ſo erfreute ſich Cherubini auch hier wiederum eines wahrhaft populären Erfolges. Und doch ſagt uns Fétis, daß, von dem Standpunkt der damaligen Zeit aus, die tieferen Schönheiten der Oper unverſtanden blieben und bleiben mußten. Was der Componiſt von geiſtvollen harmoniſchen Combinationen, von rhythmiſchen und melodiſchen Feinheiten, von inſtrumentalem Detail Neues und Ungewöhnliches

*) Paris, Heugel. 1862.

darin niedergelegt, das ward in Frankreich keineswegs nach Verdienſt gewürdigt. Ob man ſich auch am Ganzen als Solchem ergötzte, bis zur Erkenntniß des Werthes der Arbeit im Einzelnen ſtiegen nur Wenige hinab. Anders war dies in Deutſchland. Dem deutſchen Sinn ſteht harmoniſche Vertiefung weniger fern, als dem franzöſiſchen; denn mehr als andere Völker hat ſich das unſere um den Ausbau der Harmonie, dieſes einen Grundſteins der Tonkunſt, verdient gemacht. Und haben nicht ſchon unſere alten Händel und Bach die Geheimniſſe dieſer Wiſſenſchaft tiefer ergründet und ſinniger verwerthet, als all' ihre Zeitgenoſſen und Viele, die nach ihnen kamen? Die Gewohnheit der Deutſchen nach dem Grund aller Dinge zu fragen, in die Tiefe des Gedankens hinabzutauchen, iſt von jeher auch dem, was Fremdländiſches zu uns herübertrat, zu Gute gekommen, und oftmals hat es bei uns eine gerechtere Schätzung erfahren, als da, wo es zuerſt an's Licht getreten. So brachte man bei uns, wo durch Haydn's und Mozart's Thaten der Muſikverſtand indeſſen weſentlich gefördert worden war, auch dem Werke Cherubini's, dieſes größten Harmonikers unter ſeinen Zeitgenoſſen, von vornherein ein tiefgehenderes Verſtändniß entgegen, als dies von Seiten unſerer überrheiniſchen Nachbarn geſchah. Der „Waſſerträger" erwarb ſich das Bürgerrecht auf den beſten deutſchen Bühnen unſeres Vaterlandes und unſere erſten Componiſten erkannten in ihm ausnahmslos das Vorbild einer nach Form und Inhalt gleich vollendeten Oper. Es wird erzählt, daß Beethoven die Partitur deſſelben ſtets auf ſeinem Schreibtiſch liegen hatte, und Mendelsſohn will aus dem Fidelio allenthalben die Einwirkung des Waſſerträgers und Cherubini'ſcher Ausdrucksweiſe überhaupt herausſehen und -hören. Daß unſer erhabenſter deutſcher Ton-

ſchöpfer in dem großen Italiener den erſten dramatiſchen Componiſten ſeiner Zeit verehrte und „ſeine Werke über alle andere theatraliſche ſchätzte“, hat er wenigſtens ſelber in einem Briefe an ihn ausgeſprochen, darin es u. A. lautet: „Ich bin entzückt, ſo oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme und nehme größeren Antheil daran, als an meinen eigenen; kurz, ich ehre und liebe Sie“, und „Vous resterez toujours celui de mes contemporains, que je l'estime le plus.“ Ein ähnliches Urtheil fällte zwanzig Jahre ſpäter (1840) Robert Schumann, als er hervorhob, daß es wol an der Zeit wäre, den noch zu wenig gekannten und geſchätzten großen Mann und Meiſter wieder mehr hervorzuſuchen, der zu Beethoven's Lebzeiten gewiß der zweite Meiſter der neueren Tonkunſt, nach deſſen Tode aber als der erſte der lebenden zu betrachten ſei. Er vergleicht den „feinen, gelehrten, intereſſanten Italiener in ſeiner ſtrengen Abgeſchloſſenheit und Charakterſtärke“ Italiens größtem Sohne: Dante. Den „Waſſerträger“ bezeichnet er anderswo (in ſeinem Theaterbüchlein) als „geiſtreiche meiſterliche Oper;“ auch Spohr bekennt in ſeinen „Briefen aus Paris“, durch ihn den erſten Impuls zur Compoſition empfangen zu haben, und Carl Maria von Weber nennt ihn „göttliche Muſik.“ „Alles iſt auf's Effectvollſte berechnet,“ ſagt er, „alle Muſikſtücke ſind ſo an ihrer Stelle, daß man keins weglaſſen und keins dazuthun kann. Lieblicher Reichthum von Melodie, kräftige Declamation, und eine Alles ergreifende Wahrheit in Auffaſſung der Situation, ewig neu, ewig gern geſehen und erhalten.“

Während ſich ſeine deutſchen Kunſtgenoſſen alſo in ſeinem Preiſe vereinigen und der Ruhm ſeines Namens Europa erfüllte, war Cherubini an der Stätte ſeines Wirkens ein äußerlich nichts weniger als glänzendes Loos beſcheert. Wol hatte man ihn bei

Gründung des Conservatoire de musique, im Auguſt 1795, zu einem der fünf Inſpectoren ernannt, welche ſammt dem Director Sarrette die Anſtalt leiteten — eine Ehre, die er mit Goſſec, Grétry, Méhul und Leſueur theilte — allein der materielle Ertrag dieſer Stellung war beſcheiden und reichte ſelbſt für ſo mäßige Anſprüche wie die ſeinen kaum aus. Als ſeine Familie ſich mehrte, trat das Geſpenſt der Sorge in ſein Haus und ſein natürlicher Hang zu ernſter, ja düſtrer Lebensanſchauung gewann Nahrung. Von äußerſt nervöſer Organiſation, wie er war, nahm ſeine Reizbarkeit zu in dem Grade, als er ſich bewußt wurde, daß unter Bonaparte's Regiment wenig oder nichts für ihn zu hoffen, ſeine und der Seinen Lage mithin nahezu ausſichtslos und unverbeſſerlich ſei. Nicht ohne Verſtimmung ſah er zu, wie Er, der die Geſchicke Frankreichs lenkte, auf das Haupt faſt aller mitlebenden Berühmtheiten Gunſtbezeugungen häufte, und nur ſeiner ſo gänzlich zu vergeſſen ſchien. Und nicht blos Gleichgültigkeit, ſondern wirkliche Antipathie wol war es, was Napoleon's Handlungsweiſe gegen den Künſtler beſtimmte. Wenigſtens haben die dem Letzteren Naheſtehenden die Spuren deſſen bereits von der erſten Begegnung der beiden großen Männer ableiten zu ſollen geglaubt. Als nämlich Bonaparte von dem italieniſchen Feldzug ruhmbedeckt nach Paris zurückkehrte, beſchloß man auch im Conſervatorium, ihn gebührend zu feiern. Man wählte zu dieſem Zweck außer einem ihm von Paiſiello gewidmeten Marſch, den er aus Italien mitgebracht, eine Cantate und einen marcho funèbre, die Cherubini für das Leichenbegängniß des General Hoche componirt hatte. Nach beendigter Aufführung näherte ſich Bonaparte Cherubini und ohne ſeiner Muſik nur im Geringſten Erwähnung zu thun, erging er ſich in Lobpreiſungen

Paiſiello's und Zingarelli's, die er als die erſten Componiſten bezeichnete. „Ich laſſe mir Paiſiello noch gefallen," murmelte Cherubini leiſe, „aber Zingarelli! —"

Seit dieſem Augenblick verſäumte Bonaparte keine Gelegenheit, ihn dieſen Vorzug empfinden zu laſſen. Als, nach dem Attentat vom 24. December 1800, der erſte Conſul die Deputationen der verſchiedenen Körperſchaften empfing und auch das Conſervatorium die ſeinige ſandte, erſchien auch Cherubini in den Tuilerien. Wenige Tage ſpäter ward er zum Diner entboten. Im Laufe deſſelben brachte Napoleon wieder das Geſpräch auf ſeine italieniſchen Lieblinge. „Ich liebe Paiſiello's Muſik ſehr," rief er aus; „ſie iſt ſanft und beruhigend. Sie haben viel Talent, aber Ihre Begleitungen ſind zu ſtark." „Bürger Conſul, ich habe mich dem Geſchmack der Franzoſen angepaßt" — entgegnete Cherubini. „Paese che vai, usanza che trovi (andre Länder, andre Sitten), ſagt das italieniſche Sprüchwort." — „Ihre Muſik iſt zu geräuſchvoll," fuhr Bonaparte fort; „ſprechen Sie mir von der Paiſiello's; ſie wiegt mich ſanft ein." — „Ich verſtehe, Sie wollen Muſik, die Sie nicht verhindert, an Staatsgeſchäfte zu denken!" Mit dieſer Erwiderung machte der Künſtler der Unterhaltung ein Ende — ſie ſollte ſeine Ungnade für immer beſiegeln.

So lange Napoleon an der Spitze von Frankreich ſtand, vergönnte er Cherubini nicht das geringſte Zeichen ſeiner Theilnahme und Anerkennung. Er berief Paiſiello zur Leitung ſeiner Capelle, und als dieſer, des Lebens in Frankreich bald überdrüſſig, ſich ſchon nach zwei Jahren nach ſeiner neapolitaniſchen Heimat zurückſehnte, wurde Zingarelli, und da dieſer ablehnte, Leſueur zu ſeinem Nachfolger beſtimmt. Die Direction der kaiſerlichen Schauſpiele und Hofconcerte ward in Paer's Hände gelegt, und

als Repräſentanten der Tonkunſt in dem 1795 begründeten Institut de France erkor man Cherubini's Collegen Goſſec, Méhul und Grétry. Einzig für Cherubini ſchien der allmächtige Herrſcher von Frankreich kein Amt mehr übrig zu haben.

Eine tiefe Niedergeſchlagenheit bemächtigte ſich ſeiner und raubte ihm eine Zeit lang alle Luſt am Schaffen. Seit ſeiner Oper „Epicure“, die er bald nach dem Waſſerträger gemeinſam mit Méhul geſchrieben, bis 1803 ſchuf er nichts von Bedeutung. Um das Maß äußerer Unbill und Widerwärtigkeiten zu vollenden, fügte es das Mißgeſchick des Künſtlers noch überdem, daß auch die nächſten Bühnenarbeiten, zu denen er ſich wieder aufraffte, faſt ſpurlos vorübergingen. Die Oper „Anacréon ou l'amour fugitif“, die außer der berühmt gewordenen Ouvertüre mehrere Nummern von großer Schönheit enthält, wie das Ballet „Achille à Scyros,“ begegneten bei ihrer Aufführung (am 4. October 1803 und am 18. December 1804) einer Aufnahme, die einem Mißerfolg ſehr ähnlich ſah. Um ſo freudiger durfte Cherubini es unter den obwaltenden Umſtänden begrüßen, als von Wien aus das vortheilhafte Anerbieten an ihn erging, für das dortige Kärthnerthor-Theater eine Oper zu ſchreiben. Mit ſeiner Gemahlin und ſeiner jüngſten Tochter machte er ſich denn auch am 26. Juni 1805 auf den Weg nach der deutſchen Kaiſerſtadt, eine bereits begonnene Oper „Les arrêts“ daheim zurücklaſſend.

Kaum in Wien angelangt beeilte er ſich, Haydn, dem Patriarchen der Muſik, ſeine Huldigungen darzubringen. Er ward auf's Wärmſte aufgenommen, und bald knüpfte ſich zwiſchen beiden Meiſtern ein inniges Freundſchaftsband, das ſich auch in der Folge fortſetzte. Als ein Geſchenk von hohem Werth und eine beſondere Zierde ſeiner reichen, noch jetzt vollſtändig

erhaltenen Autographenſammlung ſchätzte Cherubini das Manuſcript einer Symphonie, das Haydn ihm verliehen, und als der Letztere ſtarb (1809), widmete er ſeinem Andenken eine Cantate, die er im Conſervatorium aufführen ließ.*) Bei ſeinen Lebzeiten hatte er die Aufforderung, dem alten Meiſter ſeinen Waſſerträger zu widmen, abgewieſen, weil er noch nichts geſchrieben habe, was eines ſolchen Künſtlers würdig ſei. Auch mit Beethoven trat er in Verkehr, doch behielten ihre Beziehungen immer einen mehr künſtleriſchen als intimen Charakter. Schindler, der bekannte Biograph Beethoven's, behauptet ſogar, daß Cherubini ſich dieſem gegenüber ablehnend verhalten und jegliche Aeußerung über ihn mit dem Refrain begleitet habe: „mais il était toujours brusque." Im Widerſpruch hierzu ſchreibt ſeine Tochter: „ſie hegten Beide für einander die höchſte Bewunderung", und Denne-Baron erzählt, daß als einmal eine Compoſition von ihm neben einer Beethoven's aufgeführt wurde, er ausrief: „Neben ihm werde ich wie ein kleiner Junge erſcheinen!"

Zunächſt gab Cherubini die Vorbereitung von Waſſerträger und Lodoiska viel zu thun. Schon Anfangs Auguſt leitete er die Aufführung des Erſteren, vom Publicum mit Begeiſterung empfangen. Er führte mancherlei Verbeſſerungen in den Tempi ein, z. B. eine Verlangſamung des Allegro in der Ouvertüre, was laut einem Bericht der Allgemeinen Muſikzeitung, dem Ganzen ſehr zum Vortheil gereichte. Zur Lodoiska componirte er zwei Entr'acte und eine Arie für Mad. Campi, dann überließ er ſich der Beſchäftigung mit ſeinem neuen Werk: „Faniska".

*) Im Catalog ſeiner Werke ſetzt Cherubini ſeltſamer Weiſe die Compoſition derſelben bereits in's Jahr 1805.

Die Partitur deſſelben war bereits beendet, als der politiſche Himmel ſich plötzlich verdüſterte und unverſehens der Krieg zwiſchen Oeſterreich und Frankreich ausbrach. Mit Blitzesſchnelle war Napoleon mit ſeinem Heer in der Nähe Wien's und erzwang ſich mit dem Sieg von Auſterlitz den den Feind demüthigenden Peſther Frieden.

In Wien hörte er kaum von Cherubini's Anweſenheit, als er denſelben zu ſich befahl. „Da Sie hier ſind, Monſieur Cherubini", ſagte er zu ihm, „werden wir zuſammen Muſik machen. Sie dirigiren meine Concerte!" Der Künſtler leitete in der That eine Reihe muſikaliſcher Soiréen, die der franzöſiſche Kaiſer theils in Wien, theils in Schönbrunn veranſtaltete. Eine jede derſelben gab Veranlaſſung zu neuen muſikaliſchen Discuſſionen, die beſonders Napoleon's Lieblingsthema, die italieniſche Muſik, berührten, ohne daß es hierin zwiſchen Beiden zu irgend welcher Einigung gekommen wäre. Im Uebrigen zeigte ſich der Kaiſer Cherubini zu jener Zeit geneigter denn jemals; er belohnte ihn reichlich für ſeine Leiſtungen und forderte ihn ſogar auf, nach Frankreich zurückzukehren. Als dies aber wenige Monate ſpäter wirklich geſchah, war — in Folge der Intriguen Paer's, laut Signora Roſellini — jene flüchtige Wandlung zu Gunſten des Meiſters verrauſcht und vergeſſen.

Am 25. Februar 1806 erſchien „Faniska" auf dem Kärthnerthor-Theater, in Gegenwart Kaiſer Franz II. und ſeines ganzen Hofes. Auch dieſer neuen Arbeit bereitete die deutſche Stadt ein freudiges Willkommen, obgleich ſie an Werth hinter Medea und ſogar auch Lodoiska zurückſtand, und Weber meint, daß ihr Schöpfer „dem verweichlichten Wiener Geſchmack" darin all zu viele Zugeſtändniſſe gemacht habe. Haydn drückte ihn gerührt an ſeine Bruſt und nannte ihn ſeinen lieben Sohn,

und alle übrigen Künſtler Wiens wetteiferten ihn zu feiern. Cherubini genoß vieler Sympathien in Wien, ſelbſt zum Schaden Beethoven's und ſeines Fidelio. Zu ſeinem Nachtheil nur hinderten ihn die politiſchen Verhältniſſe, dieſelben des Weiteren auszubeuten. Das kriegeriſche Mißgeſchick Oeſterreichs war theatraliſchen Unternehmungen ſelbſtverſtändlich nicht günſtig. Demzufolge ward das Engagement, das den Componiſten noch zu ferneren Leiſtungen verpflichtete, gebrochen, und frühzeitiger als er gehofft, verließ er am 9. März einen Ort, wo er eine ſo gerechte und wohlthuende Würdigung ſeines Genius gefunden.

Drei Wochen ſpäter war er wieder in Paris. Das Conſervatorium feierte ſeine Wiederkehr mit einem Feſtactus, während deſſen verſchiedene Stücke aus ſeinen Opern aufgeführt wurden. Laute Jubelausbrüche begleiteten ſeinen Eintritt in den Saal. Nur gereichte leider dieſe Demonſtration von Meiſtern und Schülern der Anſtalt gegen die kaiſerliche Ungnade dem Gefeierten ſelbſt mehr zum Schaden als zum Nutzen. Er mußte für den Ruhm ſeiner Erfolge im Auslande daheim büßen. Wie ſchwer aber die Ungunſt von oben auf ihm laſtete, darüber giebt uns ein Blick in den Catalog ſeiner Werke Aufklärung. Ein paar Fragmente vom Umfange weniger Seiten ſind Alles, was er während der Jahre 1806 und 1807 und der erſten Hälfte 1808 geſchaffen. So gänzlich entzog er ſich der Kunſt, der er ſich doch mit Leib und Seele zu eigen gegeben, und der er, nach den Worten ſeiner Tochter, „einen wahren Cultus“ widmete. Ein Anfall geſteigerter Nervoſität, wie er ihn ſchon einige Jahre früher heimgeſucht, wiederholte ſich in verſchlimmertem Maße. Finſtere Melancholie hielt ſeinen Geiſt umfangen und peinigte ihn mit dem Gedanken, daß er an der Grenze ſeiner künſtleriſchen Laufbahn angekommen ſei und dem Schaffen entſagen müſſe. Unter dem Einfluſſe dieſer

Ueberzeugung wies er die Dichtung der „Veſtalin“ zurück, der Spontini ſpäter mit ſo glänzendem Erfolg ihre muſikaliſche Geſtalt verlieh. Studien im Zeichnen und Aquarellmalen, darin er eine ſeltene Vollkommenheit erreichte, wie in der Phyſik und Botanik, füllten nun ſeine Zeit aus. Täglich ſah man ihn den berühmten Desfontaines auf ſeinen botaniſchen Excurſionen begleiten, von denen er erſt am ſpäten Abend zurückkehrte. Dann claſſificirte er die geſammelten Pflanzen und legte ein Herbarium an, das er in der Folge vermehrte und das, als ein trauriges Denkmal jener Periode ſeines Lebens, noch jetzt, ſammt der erwähnten Autographenſammlung von ſeiner Familie aufbewahrt wird.

Indeſſen äußerte dieſe Beſchäftigung wenigſtens für ſeine Geſundheit heilſame Folgen, ſodaß er ſich im Sommer 1808 fähig fühlte, ſeinen Freund und Schüler Auber nach Schloß Chimay zu begleiten, woſelbſt Beide für längere Zeit die Gäſte des Fürſten dieſes Namens wurden. Dieſe Reiſe, die in der Hoffnung unternommen wurde, einem Kranken Geneſung und einem Naturfreunde Abwechſelung und botaniſche Ausbeute zu verſchaffen, hatte das ungeahnt glückliche Reſultat, daß ſie den großen Meiſter ſeiner Kunſt zurückgab und ihm eine neue Bahn eröffnete, auf der ſich ſein Genie in neuer Glorie offenbarte.

Während Cherubini's Aufenthalt in Chimay nämlich kamen die Muſikfreunde der Stadt eines Tages auf den Gedanken, das Feſt der heiligen Cäcilie durch die Aufführung einer Meſſe zu begehen. Da ſich aber die dazu nöthige Muſik nicht vorfand, erſuchten ſie Cherubini eine ſolche zu componiren. Ein kurzes: „Nein, das geht nicht!“ wurde ihnen zur Antwort und ſchnitt alle weiteren Bitten ab. Am andern Morgen aber ſah man ihn, ſtatt ſeinen gewohnten botaniſchen Ausflug vorzunehmen, gedankenvollen

Ausſehens im Park umher wandeln. Die Fürſtin befahl, ihn nicht zu ſtören. Als man ſich des Abends im Salon verſammelte, nahm Jeder ſeinen gewöhnlichen Platz ein und Niemand ſchien ſich um den Künſtler zu kümmern, der, wie allabendlich, ſich an einem kleinen Tiſche niederließ, darauf er ſein Herbarium zu ordnen pflegte und wo ſich heute, wie von ungefähr, ein Heft mit Notenpapier vorfand. Alsbald ergriff er daſſelbe, durchzog es mit den großen Tactſtrichen einer Partitur und begann ſtillſchweigend zu ſchreiben ohne ſich dem Clavier zu nähern. Die Anweſenheit Anderer ſtörte ihn nie; ſelbſt inmitten der lebhafteſten Geſellſchaft war er im Stande zu componiren, ganz nur in ſeine Kunſt verſenkt. Während der nächſten drei Tage verließ er ſein Zimmer nicht vor der Mittagsſtunde. Am vierten Tage endlich rief er Auber an's Pianoforte und legte ihm die Partitur eines Kyrie für drei Stimmen und Orcheſter vor. Er übertrug die Sopranpartie einer anweſenden Dame, bat den Fürſten den Baß zu ſingen und übernahm ſelbſt den Tenor; ſo gingen ſie unverzüglich an die Ausführung.

Nur mit Mühe vermochten die Anweſenden den Ausbruch ihrer Bewunderung bis zum Ende des Stückes zurückzuhalten; dann beſtürmten ſie den, dem ſie daſſelbe dankten, die begonnene Arbeit fortzuführen. Wirklich war auch, bevor der Cäcilientag gekommen, noch ein Gloria beendet und konnte ſammt dem Kyrie am 22. November in der Kirche zu Chimay zur Erbauung Aller aufgeführt werden. Mit bewundernswerther Kunſt hatte der Componiſt es verſtanden, ſein Werk den beſchränkten Kräften anzupaſſen, die ihm in Chimay zur Verfügung ſtanden. Da ſich kein Alt vorfand, mußte er ſich mit drei Stimmen begnügen; auch das Orcheſter geſtattete ihm nur ein Streichquartett, eine Flöte, ein Fagott, zwei Clarinetten und zwei

Hörner zu verwenden. Und doch bildeten dies Kyrie und Gloria die erſten Theile der nachmals ſo berühmt gewordenen F-dur-Meſſe.

Neugeſtärkt und friſcheren Muthes nach Paris zurückgekehrt, ergänzte Cherubini im Laufe der erſten Monate des Jahres 1809 die noch fehlenden Sätze und brachte das vollſtändige Werk im März, im Hôtel des Fürſten von Chimay, zum erſten Male zu Gehör. Die hervorragendſten Muſiker wirkten dabei mit und alle Celebritäten von Paris fanden ſich gegenwärtig. „Ich vergeſſe nie die Wirkung, die dies herrliche Werk mit ſolchen Interpreten hervorbrachte," ſagt Fétis und fügt hinzu: „In der Vereinigung der ſtrengen Schönheit der Fuge und des Contrapunktes mit dramatiſchem Charakter und dem Reichthum der Inſtrumentaleffecte iſt Cherubini's Genie hier ohne Gleichen." Im Hereinziehen eines dramatiſchen Elementes, in einem lebendigeren Ausdruck des Wortſinns, einer brillanteren Verwerthung aller künſtleriſchen Mittel liegen auch vornehmlich die Neuerungen dieſes Meiſters auf dem Gebiete der Kirchenmuſik inbegriffen. Nicht mehr wie Paleſtrina und die andern Meiſter der alten römiſchen Schule, aus jener reinen, überſchwenglichen Gottbegeiſterung heraus, wie ſie das Mittelalter erfüllte, auch nicht wie Händel und Bach, voll proteſtantiſch ſchlichter aber feſter Glaubensinnigkeit, konnten die Muſiker des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts ihren künſtleriſchen Kirchendienſt verrichten. Die Aufklärungsbeſtrebungen hatten die Veſten des alten Glaubensgebäudes erſchüttert und die Frömmigkeit begann ſich aus der Welt zu flüchten. Naturgemäß ſchritt auch die Kirchencompoſition an Ausdehnung und innerer Kraft gegen frühere Perioden zurück. Menſchlich-perſönliche Empfindungen und außerkirchliche Vorſtellungen vermiſchten

ſich mit der Lauterkeit des Gottesbegriffs, das confeſſionelle Gepräge trat mehr zurück: die Kunſt diente nicht allein mehr dem Cultus der Religion, ſondern auch dem des Schönen. So hatten die Deutſchen Haydn und Mozart ihre Meſſen und Hymnen geſchaffen, ſo ſchuf auch Cherubini in Frankreich die ſeinen. Die Einen geſtalteten nur naiver, der Andere reflectirter; aber ein Jeder ſchuf mehr aus ſeinem künſtleriſchen als aus ſtreng religiöſem Bedürfniß heraus. „Er war in Sachen der Religion kein Myſtiker", ſagt ſeine Tochter. „Er faßte ſie frei und genial, nicht nach den abſoluten Ideen der katholiſchen Kirche." Das Wirken der genannten deutſchen Meiſter bildete die Baſis, auf der er, ſeine Principien verfolgend, weiterbaute. Aehnliche, nur noch ſtolzere, erhabenere Bahnen ging ſpäter Ludwig van Beethoven, als er die Welt mit ſeiner unſterblichen Missa solemnis beſchenkte. Die Dramatik des Wortes, der er zu ſo wundervollem Ausdruck verhalf, hatte auch Cherubini erfolgreich angeſtrebt, und es mag wol ſein, daß Beethoven ſich aus deſſen Kirchencompoſitionen in der That „manches ad notam genommen", wie er dies — laut Seyfried*) — vom Requiem ausdrücklich ſagt.

Seltſam bleibt es, daß Cherubini, trotz ſeiner dramatiſchen Tendenzen, der ſceniſche Inſtinkt ſo völlig abging. Wäre dem nicht ſo geweſen, ſo hätten ihm ſicherlich nicht ſo häufige Mißgriffe bezüglich der Textbücher ſeiner Opern begegnen können, als dies thatſächlich geſchah. Seine franzöſiſchen Biographen machen faſt durchgehends die unzulänglichen Dichtungen, deren er ſich bediente, für den zweifelhaften oder verfehlten Effect der Mehrzahl ſeiner Bühnenarbeiten verantwortlich, und in der

*) Beethoven's Studien im Generalbaß u. ſ. w. Wien, 1832.

That ſind von den ſechsundzwanzig Opern, die Cherubini ſelbſtändig vollendete, nur jene zwei — Medea und Waſſerträger — auf die Nachwelt gekommen, bei denen eine angemeſſene Dichtung ſeine Darſtellungskraft belebte. Mit vollem Recht auch ſagt ſein Landsmann Emilio Cianchi in ſeinem „Cenno analitico sopra le due giornate“**) in Uebereinſtimmung mit Fétis, daß über der Neigung des Muſikers, ſeine Ideen durch die Kunſt einer bewundernswerthen Factur auszuſpinnen, die Anforderung der Handlung bisweilen vergeſſen und die ſceniſche Wirkung verabſäumt ward. Hieran auch ſcheiterte der Erfolg, der 1810 componirten komiſchen Oper „Le crescendo“ und der der „Abenceragen“, die am 6. April 1813 in der Opéra zum erſten Male dargeſtellt wurden. Die feurig-ritterliche Ouverture der Letzteren, die in Deutſchland längſt als eine der beliebteſten Concertnummern und, beſonders in der Ausführung der Violinpaſſagen, als ein Probeſtück für's Orcheſter gilt, die großartigen Chöre (wir erinnern an die Gerichtsſcene und das folgende Finale) und einige Arien von ſeltener Schönheit waren nicht im Stande, das franzöſiſche Publicum für das mangelnde Intereſſe der Handlung ſchadlos zu halten. Dagegen gewann eine italieniſche Oper „Pigmalione“, die Cherubini ſchon 1809 auf die dringenden Bitten ſeiner Freunde und als einen letzten Verſuch, ſich die Gunſt des Kaiſers zu erwerben, geſchrieben hatte, ſogar das vorübergehende Wohlgefallen Napoleon's. Aber eben nur das vorübergehende. Crescentini's geniale Vermittelung der Hauptrolle hatte ihn gerührt und für das Werk ſelber lebhaft intereſſirt. Als jedoch der Autor in Folge deſſen ihm die

**) Ein in den Acten des Regio Istituto musicale di Firenze publicirter Vortrag.

Partitur deſſelben zu dediciren wagte, würdigte er ihn keines Wortes des Dankes oder der Anerkennung. Erſt nachdem Napoleon, nach ſeinem Sturz vom franzöſiſchen Throne und Wiedereinſetzung der legitimen Herrſcherfamilie, für die kurze Friſt der „Hundert-Tage“ ſein Regiment noch einmal aufgerichtet, erwies er ſich, merkwürdig genug, dem ſo arg vernachläſſigten Künſtler ein einziges und letztes Mal gnädig, indem er ihn zum Ritter der Ehrenlegion ernannte. Freilich, belehrt uns Tenne-Baron, galt dieſe Auszeichnung nicht dem Componiſten, ſondern dem Capitän des Muſikchors der Nationalgarde, als welcher er für letzteres einige Märſche verfaßt hatte.

Beſſer verſtanden Bonaparte's Nachfolger, die Bourbonen, Cherubini's Bedeutung zu ſchätzen. Zwar brachte ihm die Aufhebung des Conſervatoriums, die bald nach Ludwig's XVIII. Regierungsantritt ausgeſprochen wurde, den Verluſt ſeiner Stellung und ſeines einzigen Einkommens; doch empfing er nach der erfolgten Reorganiſation der Anſtalt, die unter dem Namen Ecole royale de musique im April 1816 wieder erſtand, ſein altes Amt nicht allein zurück, ſondern wurde zugleich als Erbe Martini's und Genoſſe Leſueur's, zum Generalintendanten der Muſik des Königs berufen und in den Stand eines Ritters vom heiligen Michael erhoben. Als die Mitgliederzahl der muſikaliſchen Section der Académie des beaux arts von drei auf ſechs erhöht werden ſollte, ward Cherubini auch der Ehre theilhaftig in dieſelbe aufgenommen zu werden.

Inzwiſchen war man auch im Auslande nicht müßig, dem Meiſter die hohe Anerkennung, deren er überall genoß, durch die That zu bezeugen. Die namhafteſten Academien Europa's ernannten ihn zu ihrem Mitglied, und Italien und England bewarben ſich um die Erzeugniſſe ſeines Genius. Die Rückſicht

auf ſeine ſchwache Geſundheit nöthigte ihn, den vortheilhaften Antrag, eine Oper für Neapel zu ſchreiben (1813), auszuſchlagen; dafür entſchloß er ſich ſpäter, die Einladung der philharmoniſchen Geſellſchaft in London, eine für dieſelbe componirte Symphonie und Ouvertüre perſönlich zu dirigiren, anzunehmen. (Die Symphonie hatte allerdings wenig Glück und wurde ſpäterhin von ihm zu ſeinem zweiten Quartett umgewandelt.) Vom Februar bis zum Juli 1815 war er in Folge deſſen von Paris entfernt, und brachte eine Hymne an den Frühling und einige engliſche Arien als Ausbeute ſeines Londoner Aufenthaltes mit heim.

Mit Bayard à Mézières, einem allegoriſchen Gelegenheitsſtück, das unter Mitwirkung von Boieldieu, Catel und Nicolo geſchaffen und am 12. Februar 1814 in der Opéra comique aufgeführt wurde, nahm Cherubini für längere Zeit von der dramatiſchen Muſe Abſchied, um ſich faſt ausſchließlich der religiöſen zuzuwenden. Eine außerordentlich reiche Anzahl der verſchiedenſten Kirchenſtücke hat er im Laufe der Zeit für die Capellen Ludwig's XVIII. und Carl's X. geſchrieben. Der Gottesdienſt der königlichen Capelle beſtand in der Regel nur aus einer ſtillen Meſſe, und da die Dauer der dieſelbe begleitenden Muſik die der heiligen Handlung nicht überſchreiten ſollte, ward meiſt nur ein Kyrie oder ſonſtiger kurzer Satz nebſt einer Motette, und nur in den ſeltenſten Fällen eine vollſtändige Meſſe aufgeführt. Daher entſtanden die vielen einzelnen kurzen Stücke, wie Kyrie's, Agnus Dei's, Motetten, Pſalmen, Hymnen ꝛc., die Cherubini's Catalog anzeigt und die bis heutigen Tages nur zum Theil durch den Druck veröffentlicht wurden. Zuſammengeſtellt würden ſie mehr als fünf ganze Meſſen bilden. Am berühmteſten unter ſeinen Werken religiöſen Genres ſind, außer der erwähnten Meſſe in F, das kleine wunderſchöne

Ave Maria für Sopran (in F), ſeine zwei Requiems und die Meſſe geworden, die er für Carl's X. Krönung componirte. Das erſte Requiem (in C-moll), das für zwei Soprane, Tenor und Baß mit Orcheſter geſetzt und dem Gedächtniß Ludwig's XVI. gewidmet iſt (es ward am 21. Januar 1816 in der Baſilika von St.-Denis aufgeführt), hat ſelbſt demjenigen Mozart's den Rang ſtreitig gemacht. Auch Beethoven ſcheint es über Jenes geſtellt zu haben; wenigſtens erklärt er ſich in der erwähnten Aeußerung gegen Seyfried mit Cherubini's Auffaſſung „ganz einverſtanden", während er Mozart's mit keiner Sylbe gedenkt.

In knapperem Rahmen als der deutſche Meiſter hat der Italiener ſein Werk geformt. Wenn Jener die Eintheilung des Ganzen nach der muſikaliſchen Anordnung beſtimmt, ordnet er das Muſikaliſch-Stoffliche mehr dem Gedanklichen unter und lehnt ſich mehr an die in der gewöhnlichen Meſſe gebräuchliche Gruppirung an. In höherem Grade als Mozart läßt er, ſeiner Tendenz getreu, das dramatiſche Princip vorwalten. Ein Grundton düſterer Klage und Todesahnung durchzittert das Ganze; dunkel, hoffnungslos und todestraurig, wie letzte Seufzer, wie gefrorene Thränen, vergangenem Glücke nachgeweint, greifen die Töne an unſer Herz und gemahnen uns an das Ende alles Irdiſchen, an die Todeserſtarrung, die dieſem blühenden Leben folgt. Abſchied vom Daſein, von der Liebe, von Allem, was Glück heißt hienieden, liegt vor allem im Agnus Dei ausgeſprochen; hier athmet dumpfe Troſtloſigkeit und die Seele ſchmachtet nach Erlöſung. Im lux eterna luceat eis leuchtet ein augenblicklicher Hoffnungsſtrahl empor, aber er erſtirbt in dem myſtiſchen Dunkel eines wunderſam wirkenden Orgelpunktes, und mit einer bangen, zaghaften, nicht mit einer zu-

verſichtlichen Bitte, die der himmliſchen Erhörung gewiß iſt, verſtummt Alles.

Mit ſchlichteren Mitteln hat Cherubini zwanzig Jahre ſpäter (1836) ſein zweites Requiem auferbaut, das er für ſeine eigene Todtenfeier beſtimmte. Man hatte, als ſein erſtes bei Boieldieu's Leichenbegängniß aufgeführt wurde, ihm vorgeworfen, daß die Mitwirkung des weiblichen Chores unkirchlich ſei. „Wohlan, ich werde eins für mich ſelber machen, dem ſie nichts vorzuwerfen haben ſollen!" hatte er halb ärgerlich, halb ſpöttiſch erwidert. Nun begab er ſich in der That der Mitwirkung der Frauenſtimmen und ſtellte nur Männerchor und Orcheſter zuſammen. Dadurch erhält das Ganze eine noch düſterere, eintönigere Färbung; es iſt, als ſchauten wir in unendliche Grabestiefen. Die Anlage iſt minder ausgedehnt und die Phantaſie weniger ergiebig.

Ein helleres, wiewol feierlich bewegtes Anſehen trägt die Meſſe in A, die am 29. Mai 1825, bei der Krönungsfeier Carl's X. in der Cathedrale zu Rheims zur Aufführung kam. In Frankreich weiſt man derſelben den erſten Platz unter allen gleichartigen Werken des Meiſters an — ein Urtheil, das zu unterſchreiben wir Deutſche uns immerhin bedenken würden Das feſtliche Gepräge, das die Veranlaſſung forderte, nimmt oft einen weltlicheren Charakter an, als es ſich mit deutſchen Begriffen von ſtrenger Kirchlichkeit vertragen will. Im Einzelnen, nicht im Ganzen betrachtet, möchten wir andern ſeiner Meſſen (wir beſitzen außer ſeinen beiden Todtenmeſſen noch elf complete), wie der in C-dur den Vorzug geben. Aber auch nur im Einzelnen. Dem ſchönen Kyrie und Gloria der Letzteren z. B. folgt ein ſchwaches Credo und in dem faſt opernhaft gehaltenen Offertorium kommt mehr als dienlich der Italiener

zum Vorſchein und ergeht ſich ſo behaglich in weichlich ſüßer Cantilene, als ob er ſich für die ſonſtige Zurückhaltung einmal entſchädigen wolle.

Als die Krönungsmeſſe — deren Credo und namentlich das Incarnatus bis zum sepultus est wir den übrigen Sätzen voranſtellen — in einem der Säle der Menus-Plaisirs in Paris wiederholt wurde, ward ein Ruf allgemeiner Bewunderung laut. „Ihre Meſſe iſt reines Gold!“ rief der dabei gegenwärtige Hummel dem Componiſten zu. Er, der wie bekannt, das Gold leidenſchaftlich liebte, hatte damit wol den Gipfel ſeiner Begeiſterung ausgedrückt.

Carl X. belohnte den Künſtler, indem er ihn zum Officier der Ehrenlegion ernannte.

Seine äußeren Verhältniſſe hatten währenddeſſen eine glückliche Wandlung erfahren. Als der bisherige Director des Conſervatoriums, Perne, im Januar 1822 die erbetene Entlaſſung von ſeinem Amte empfing, hatte die Anſtalt von ihrem unter Sarrette erworbenen Ruhme ein Beträchtliches eingebüßt. Die augenfälligen Mängel in der Organiſation derſelben (ſeit 1816), die ihren Verfall verſchuldet hatten, beſtimmten den Miniſter des königlichen Hauſes, Marquis de Lauriſton, eine weſentliche Veränderung herbeizuführen. Er glaubte dieſelbe keinen beſſeren Händen als denen Cherubini's anvertrauen zu können, und an ihn, den langjährigen Inſpector und Profeſſor der königlichen Muſikſchule, ging nun am 1. April 1822 ihre Leitung über. Nahezu zwei Jahrzehnte war es ihm, dem Zweiundſechszigjährigen, noch vergönnt, ſein gewichtiges Amt zu verwalten und ſegensreich zu wirken auch für kommende Generationen. Er war nicht allein einer der größten Componiſten, er war auch einer der einflußreichſten Lehrer, die jemals exiſtirt, und ein tieferes

Studium der Muſik hat er in Paris eigentlich erſt begründet. Die bedeutendſten Tonkünſtler, die das neue Frankreich hervorgebracht, gingen aus ſeiner Schule hervor. Er unterrichtete Boieldieu*) und Auber und beſtimmte den Letzteren, wie bekanntlich auch Felix Mendelsſohn, ſich der muſikaliſchen Laufbahn zu widmen; er ließ Halévy, von deſſen zwölftem Jahre an, ſeinen väterlichen Schutz angedeihen, und dieſer veröffentlichte, ſo lange Cherubini lebte, nichts, was er nicht vorher durchgeſehen hatte. Auch Carafa, Fétis und viele Andere waren ſeine Schüler.

Die ſcrupulöſeſte Pflichttreue, methodiſcher Geiſt, tiefes Wiſſen und ein Ordnungsſinn, der der Pedanterie nahe verwandt war und — wie Hiller ſagt — nur durch eine gewiſſe Grazie der Ausübung verhindert wurde, ſich mit dieſer zu identificiren: ſie machten ihn vorzugsweiſe zum Lehrer geſchickt. Voll nie ermüdenden Eifers, pünktlich und gewiſſenhaft, ſtreng in ſeinen Anforderungen an ſich und Andere, erwartete er die Eigenſchaften, die ihn zierten, auch von Lehrern und Schülern und energiſch rügte er, wenn man dieſen Grundſätzen zuwiderhandelte. Man erzählt, daß er ſelbſt den Miniſter Lauriſton, als dieſer gelegentlich einer Preisvertheilung einmal auf ſich warten ließ, mit den Worten begrüßte: „Sie kommen ſehr ſpät, Monſeigneur!“

Den zahlreichen Tugenden, die er für ſeine Stellung mitbrachte, ging nur die Eine ab: milde Freundlichkeit, die das Gehorchen leicht macht und dem Befehlen ſeine Schärfe nimmt. Jener tief ernſte, faſt feierlich ſchwermüthige Zug, der durch ſein Schaffen geht, lag auch ſeinem Weſen aufgeprägt und die Gabe,

*) So berichtet deſſen Schüler Adam, obgleich Fétis es in Abrede ſtellt.

den Verkehr mit den ſeiner Autorität Unterworfenen leicht und anmuthig zu geſtalten, gebrach ihm gänzlich. Von Natur äußerſt reizbar und von ſchwacher Geſundheit, war er leicht heftig und ungeduldig, mehr zum Verſagen als zum Gewähren geneigt. „Faſt immer wurden die Bitten, die man an ihn richtete, abweiſend empfangen; oft noch bevor er wußte, um was es ſich handle, entſchlüpfte ein inſtinctives „Nein!“ ſeinen Lippen.“ So hören wir Fétis, der, als Zögling und ſpäter Lehrer der Anſtalt, in langjähriger Verbindung mit ihm ſtand, und ſeine eigene Tochter beſtätigt: „Er hatte immer ein „Nein!“ in Bereitſchaft.“ Dies unerbittliche Nein verſchloß Franz Liszt, dem Knaben, den heißbegehrten Einlaß in die Hallen des weltberühmten Conſervatoriums, ohne Rückſicht auf ein Genie, deſſen Triumphe bald die aller Andern verdunkeln ſollten. Dieſe harte Unbeugſamkeit übte auch auf Hector Berlioz ihre finſtere Macht; dennoch wagte er derſelben Trotz zu bieten, ſich aller Pietät für den alternden Meiſter entſchlagend. Die unleugbaren Verdienſte, die dieſer ſich um die Pariſer Muſikſchule erworben und die ihm trotz ſeiner Eigenthümlichkeiten die dankbare Liebe ſo Vieler eingetragen haben, die ſeine Belehrung genoſſen, hat Berlioz mehr als billig aus den Augen geſetzt, als er noch nach ſeinem Tode an Cherubini Rache nahm und in ſeinen Memoiren eine carrikirte Schilderung deſſelben veröffentlichte. Zu fremdartig und gegenſätzlich verhielten ſich Beider Naturen zu einander, als daß ſie ſich gegenſeitig zu begreifen und zu würdigen vermochten. Dem Einen waren revolutionäre Kunſttendenzen, dem Andern pedantiſcher Schematismus und trockne Regelmäßigkeit ein Gräuel. Perſönliche Gereiztheit kam hinzu und ließ die Empfindungen des heißblütigen Jünglings in Haß, die des Greiſes in Verachtung ausarten. „Er achtete Berlioz nicht,“

ſchreibt Signora Roſellini; wiewol ſie ihren Vater ſehr beſtimmt gegen die Annahme verwahrt, daß er allen neuen Erſcheinungen in der Muſik feindlich gegenüber getreten ſei, und vielmehr ſeinen intimen Verkehr mit Méhul, Boieldieu, Roſſini u. A. hervorhebt. Wie richtig er den Erſteren z. B. zu beurtheilen verſtand, geht aus einer ausführlichen Kritik ſeiner Werke hervor, zu der er von der Academie beauftragt war, und die neben wärmſter Anerkennung den Stempel größter Unparteilichkeit trägt. Nicht minder giebt die Dedication der Pariſer Partitur der Medea ſeiner Werthſchätzung für den älteren Kunſtgenoſſen Ausdruck. „Reçois, mon ami“ — ſo lautet ſie wörtlich — „des mains de l'amitié l'hommage, qu'elle se plait a donner à l'artiste distingué. Ton nom placé à la tête de cet ouvrage lui prêtera un mérite qu'il n'a pas, celui de paraitre digne de t'avoir été dédié, et ce titre va lui servir d'appui. Puissent nos deux noms reunis attester partout le sentiment tendre, qui nous lie, et la consideration, que j'ai pour le vrai talent.“

Seinen Freunden, deren er viele und ſehr hervorragende beſaß, war er der treueſte Freund, und einem ausgebreiteten geſelligen Kreiſe war ſein Haus geöffnet. Aufrichtigkeit gegen Hoch und Niedrig, wahrhafte Unabhängigkeit des Charakters erſcheinen als die vornehmſten Grundzüge ſeines Weſens. Neid und Mißgunſt lagen ihm fern; er war ſo beſcheiden, daß er ſich allen perſönlichen Huldigungen entzog, und wo er das Talent erkannte und nicht die ſeiner Natur geſetzten Schranken ſeinem Verſtändniß hemmend in den Weg traten, ließ er es auch an Anerkennung nicht fehlen. Abſichtlich war er nie ungerecht; nur war ihm, neben nervöſer Ungleichheit der Stimmung, ein eigenthümlicher Sarkasmus eigen, der ſeine Converſation oftmals

mit beißenden Redewendungen würzte. „Ich brauche nicht zu wiſſen, wie man es nicht machen ſoll!“ erwiderte er auf eine Aufforderung, die Symphonie eines jungen Componiſten (es war Berlioz) anzuhören, und als er einſt der Generalprobe einer Oper ſeines Schülers Halévy beiwohnte und nach dem zweiten Acte derſelben der Autor in der Hoffnung, ein aufmunterndes Wort zu vernehmen, mit der Frage zu ihm trat: „Nun, theurer Meiſter, ſagen Sie mir nichts?“ da entgegnete er: „Was zum Teufel, willſt Du, daß ich Dir ſage? Ich höre Dir bereits zwei Stunden zu und Du haſt mir noch nichts geſagt!“

Anläßlich der D-dur-Fuge in Beethoven's Missa solemnis äußerte Berlioz einmal zu einem Bekannten: „Ich liebe die Fuge nicht!“ „Natürlich,“ fiel Cherubini, der es hörte, in's Wort, „die Fuge liebt Sie auch nicht!“

Dem gelehrten Contrapunktiſten, der in ſeinem für das Conſervatorium verfaßten: „Cours de contre-point et de fugue“ die Fuge als „die Baſis der Compoſition“ bezeichnet, mußte eine ſolche Aeußerung freilich als arge Ketzerei erſcheinen. Er leitete ſeine Ueberzeugung eben aus der Erfahrung ab, und wenn er in jenem ſelben Werk ſeinen Schülern anempfiehlt, „die Schöpfungen der claſſiſchen Meiſter nicht nur zu leſen, ſondern auch ſo viel als thunlich mit Aufmerkſamkeit und Nachdenken zu copiren,“ ſo iſt er ihnen auch hierin mit ſeinem Beiſpiel vorangegangen. Unter Cherubini's Nachlaß finden ſich viele Bände Marcello'ſcher Pſalmen, Jomelli'ſcher, Clari'ſcher, Lotti'ſcher, Paleſtrina'ſcher, Händel'ſcher Werke, die er, nicht im Beginn, ſondern auf der Höhe ſeiner künſtleriſchen Laufbahn ſtehend, eigenhändig mit der ihn ſtets charakteriſirenden Sorgfalt abge-

ſchrieben hat.*) Als ſeine Frau ihn fragte, warum er ſich dieſe Werke nicht lieber kaufe, antwortete er: „Was verſteht Ihr Weiber davon? Als ob man nicht immer zu lernen ſuchen müßte!“ So war er ſelbſt bis in's Alter ein Muſter eifrigſter Lernbegier.

Außer dem erwähnten „Curſus in Contrapunkt und Fuge“**) — deſſen Text ſein Schüler Halévy nach ſeinem Unterricht zuſammenſtellte — ſchrieb Cherubini für das Conſervatorium noch mehr als hundert Solfeggien, ſowie eine Anzahl Stücke für Orgel, Clavier, Clarinette, Horn, Fagott, Violine ꝛc. Das Wohl der ſeiner Führung übertragenen Anſtalt immer mit all' ſeinen Kräften fördernd, hatte er ſich auch der Unterſtützung der beſten Meiſter verſichert. Leſueur, Berton, Boieldieu, Reicha, Fétis, Ponchard, Blangini, Bordogni, Adam, Kreutzer, Baillot, Levaſſeur und viele Andere trugen dazu bei, den Glanz zu erhöhen, den ſein Name über die Schule ausſtrahlte. Mancherlei verdienſtliche Einrichtungen, die durch ihn herbeigeführt wurden, erwarben derſelben neuen Ruhm und ihm vermehrten Dank. Darunter die öffentlichen Unterhaltungen, in denen ſich die Schüler alljährlich hören ließen, vor allem aber die Gründung der „Société des concerts du conservatoire,“ welche bekanntlich bald europäiſchen Ruf erlangte und, wie Berlioz ſagt, „in der Welt kaum ihres Gleichen hat.“

Die erſte Idee, die früheren und gegenwärtigen Zöglinge und Profeſſoren des Conſervatoriums zu einem Orcheſter zu vereinigen, das bekannte und unbekannte Tonſchöpfungen zur Aufführung bringen ſollte, gehörte Habeneck an. Cherubini bildete nur den Plan des weiteren aus und ſetzte ihn in's Werk, als

*) Die Summe ihrer Seitenzahlen beläuft ſich auf 3166!

**) Deutſch von Fr. Stöpel. Leipzig, 1835.

er von dem das Departement der ſchönen Künſte verwaltenden Vicomte La Rochefoucauld nicht allein die Erlaubniß, ſondern auch die Zuſicherung einer Beiſteuer zu den Koſten des Unternehmens empfangen hatte. So konnte die Geſellſchaft, die ſich mit Cherubini als Präſidenten und Habeneck als Orcheſterdirigenten conſtituirte, am 9. März 1828 mit ihrem erſten Concert im großen Saale des Conſervatoriums debütiren.

Man hatte ſich die Aufgabe geſtellt, vorzugsweiſe die Werke Beethoven's, die bis dahin nur fragmentariſch auf dem Programm der „Concerts spirituels“ erſchienen waren, in Frankreich einzuführen, und begann dem getreu mit der Eroica, um ihr nach und nach alle Symphonien, Concerte, Chorwerke und Meſſen des Meiſters folgen zu laſſen. Vier Jahre nach Gründung dieſer Concerte (im Februar 1832) ſchrieb der in Paris anweſende Felix Mendelsſohn über dieſelben an Zelter: „Es iſt das Vollkommenſte, was man in Frankreich hören kann; aber es iſt auch die vollkommenſte Ausführung, die man irgend ſonſt hört. Von einem Wanken, einem Fehler, der leiſeſten Uneinigkeit iſt nie die Rede; es iſt das genaueſte Enſemble, das man jetzt in der Welt hören kann; kurz, das Orcheſter wird nicht von einzelnen Muſikern, ſondern von einer Geſellſchaft gebildet.“

Der großartige Erfolg dieſes Unternehmens war begreiflicherweiſe auch für die Schüler der Anſtalt von belebender Wirkung: er regte unter ihnen den Gedanken ſogenannter „Concerts d'émulation“ an, darin ſie ihre Erſtlingsverſuche in der Compoſition dem Urtheil des Publicums unterbreiteten. Sechs Jahre lang erhielt ſich dieſe ſehr nützliche Inſtitution, die durch Cherubini's beſonderes Wohlwollen begünſtigt wurde.

Siebzig Jahre alt, ward der unermüdet thätige Künſtler durch die Julirevolution 1830 des einen ſeiner Aemter ledig.

Die Aufhebung der Capelle Carl's X. ließ auch ihn und Leſueur ihrer Stellung als Intendanten und Componiſten derſelben verluſtig gehen. Doch war Cherubini weit entfernt, hierin eine Mahnung zu erblicken, ſich nunmehr von Ausübung der Kunſt, der er von früher Jugend an gedient, zurückzuziehen. Er ließ ſich ſogar verführen, der Bühne, die ſich ihm doch vorwiegend undankbar erwieſen, ſeine alternde Kraft zu weihen. Der kirchlichen Kunſt hatte er ſich mit Vorliebe ergeben, weil er, wie er zu ſagen pflegte, ſich hier ſicher fühlte vor den Angriffen des Publicums, die einem jeden ſeiner neuen Dramen begegneten. Zu Conceſſionen aber mochte er ſich nie herbeilaſſen, und nimmer buhlte er um Popularität, wie er ſeine Kunſt zu keiner Zeit der Speculation dienſtbar machte. Nun wagte er ſich dennoch wiederum auf den lang verlaſſenen Kampfplatz. Seit dem Fall der Abenceragen und Bayard à Mézières hatte er nur in dem für die Taufe des Herzogs von Bordeaux (1. Mai 1821) componirten Gelegenheitsſtück „Blanche de Provence“ den Gaben Berton's, Boieldieu's, Kreutzer's und Paer's die ſeine vereinigt. Sein ſchöner Chor für weibliche Stimmen „Dors, noble enfant“ hat allein die Oper überlebt und wird noch jetzt in Frankreich und Deutſchland gern in Concerten gehört.

Nach einer abermaligen Pauſe von zehn Jahren (1831) entſchloß er ſich, dem Collectivwerke einiger Componiſten „La marquise de Brinvillers“ eine Introduction ſeiner Arbeit beizufügen. Zwei Jahre ſpäter aber, am 22. Juli 1833, veröffentlichte er in der Académie royale de musique endlich wieder ein größeres ſelbſtändiges Werk: „Ali Baba, ou les quarante voleurs“, eine Oper in vier Acten mit Prolog. Seine Freunde hatten die alte Oper Koukourgi, die, wie erwähnt, niemals zur Darſtellung gekommen war, neu zu beleben ge-

wünſcht und ihm zu dieſem Zweck ein Libretto von Scribe und Mélesville über ein Märchen aus „Tauſend und eine Nacht“ verſchafft. Der Componiſt aber nahm nur einige wenige Stücke aus dem früheren Werke herüber und ſchuf eine neue Partitur, deren Originalmanuſcript nicht weniger denn tauſend Seiten zählt. Als das Erzeugniß eines dreiundſiebzigjährigen Greiſes iſt die Oper bewundernswerth. Die urſprüngliche Friſche der Jugend natürlich erſcheint abgeſtreift und eine gewiſſe Schwerfälligkeit der Factur, die Cherubini ohnehin kennzeichnet, hat überhand genommen. Finden ſich ſchon in den meiſten ſeiner früheren Arbeiten trockenere Tactreihen, Stellen, wo nur der Verſtand gearbeitet, ſo iſt dies im Lauf der Zeit ſelbſtverſtändlich nicht anders geworden. Das bezeugen auch die Compoſitionen für Kammermuſik, welche er noch in den letzten Jahren ſeines Lebens ſchrieb. Das erſte Quartett (Es-dur), das ſchon von 1814 ſtammt, iſt ſeinen jüngeren Geſchwiſtern an Lebensunmittelbarkeit und Gedankenanmuth bei weitem überlegen. Das Scherzo und Finale beſonders, welches letztere Schumann einem Diamanten vergleicht, der nach allen Seiten Funken wirft, wirken eigenthümlich und anziehend; in den fünf ſpäteren (von 1834—37) aber gemahnt uns gar vieles leer und kleinlich, und vornehmlich in den Paſſagen, den endloſen Scalen und Trillern, mit denen ſie ſich verbrämt finden, überaus veraltet.

Ein Streichquintett, das er nach den Quartetten componirte, ward im Winter 1838 in Gegenwart mehrerer Künſtler in ſeinem Hauſe aufgeführt. Lebhafte Rührung bemächtigte ſich Aller beim Anhören des Werkes, deſſen Autor nahe an achtzig Jahre zählte. Im Uebrigen füllen eine Reihe Solfeggien für die Prüfungen und Concourſe des Conſervatoriums und eine Ariette für ein Album, wie er deren unzählige geſchrieben, die

ſchöpferiſche Thätigkeit ſeiner letzten Jahre aus. Mit einem dreiſtimmigen Canon, welchen er ſeinem Freunde Ingres, der ihn treffend ähnlich porträtirt hatte, voll Dankbarkeit widmete, beſchloß er dieſelbe in den erſten Januartagen 1842 für immer. Er hatte nie geruht in ſeinem langen Leben, ſeit er als dreizehnjähriger Knabe zuerſt die Feder in die Hand genommen. Kein Genre ſeiner Kunſt war ihm fremd geblieben; denn wenn er auch auf dem Felde der dramatiſchen und der Kirchenmuſik ſeine größten Lorbeeren gewonnen, ſo bekunden doch ſeine Ouvertüren, die noch gegenwärtig die Zierde aller Concertrepertoire bilden, ſeine Herrſchaft auch als reiner Inſtrumentalcomponiſt. Gewiß, die Fruchtbarkeit und Vielſeitigkeit ſeines Genius, über die erſt ein Einblick in den von ihm verfaßten, mehrfach erwähnten Catalog ein Urtheil gewährt, hatte nur in dem gewiſſenhaften Fleiße der Ausarbeitung, der muſterhaften Vollendung jeglicher ſeiner Leiſtungen ihres Gleichen. Wohl durfte er nun feiern!

Vier Wochen ſpäter, am 4. Februar, forderte er, in Folge einiger Verdrießlichkeiten mit der Verwaltung, ſeine Entlaſſung als Director des Conſervatoriums, dem er ſiebenundvierzig Jahre in treueſter Hingebung gedient hatte. Er empfing dieſelbe und ſah ſeinen Freund und Schüler Auber 'zu ſeinem Nachfolger ernannt, ſich ſelbſt aber durch die Gnade Louis Philipp's zum Commandeur der Ehrenlegion erhoben. Er war der erſte Tonkünſtler, der dieſer Auszeichnung theilhaftig ward.

Nicht lange jedoch überlebte er den Abſchied von der geliebten Anſtalt. Seine ohnehin ſchwachen Kräfte, die nur der ſtarke Wille ſeines Geiſtes bisher beherrſcht, verließen ihn nun mit erſchreckender Raſchheit, und in der ſechsten Morgenſtunde

des 15. März war er an der Marke ſeiner Tage angekommen. Er hatte das Maß irdiſchen Daſeins und Vermögens voll und ganz ausgelebt; ihm waren ſieben Jahrzehnte künſtleriſchen Wirkens inmitten der glorreichſten Epoche der Tonkunſt vergönnt geweſen. Zu Rameau's Lebzeiten noch ward er geboren und lange nach Beethoven erſt ſchwieg ſein Mund — nun ging er als der Erſte unter den mitlebenden Kunſtgenoſſen, unter Ruhm und Ehren heim.

Mit vielem Pomp feierte man vier Tage nach ſeinem Hinſcheiden Luigi Cherubini's Leichenbegängniß. Mehr denn dreitauſend Perſonen begleiteten ihn auf ſeinem letzten Wege; der Marſch, den er für General Hoche, das Requiem, das er für ſich ſelbſt geſchrieben, erklangen an dem Sarkophag, der ſeine irdiſche Hülle barg. Ein Monument mit ſeinem Bildniß, das die Pariſer Künſtler ihm errichteten, bezeichnet nun die Stelle, wo er auf dem Père-Lachaise den letzten Schlummer ſchläft, und eine Straße der franzöſiſchen Weltſtadt trägt ſeinen Namen, um ſein Gedächtniß allezeit lebendig zu erhalten.

Auch Italien, obwol es ſeinen großen Sohn mehr dem Namen als dem Wirken nach kennt, hat hinter ſeinem zweiten Vaterlande nicht zurückbleiben wollen und ihm ſiebenundzwanzig Jahre nach ſeinem Tode in Santa Croce, dem florentiniſchen Pantheon, ein ſtolzes Denkmal auferbaut.

Deutſchland hat nichts dem Aehnliches gethan. Es hat nirgendwo ein äußeres Erinnerungszeichen an den großen Meiſter aufgeſtellt. Es hat nur ſeinen Namen den ſtrahlendſten Sternen angereiht, die an unſerm Kunſthimmel glänzen. Verlangt uns aber darnach, ihm noch ein ſichtbares Denkmal zu ſetzen, ſo iſt uns durch ſeine Familie die Gelegenheit geboten, den Schatz zu heben, den ſie in ſeinen noch unveröffentlichten Wer-

ken aufbewahrt. So viel hat Cherubini der Welt geſchenkt und ſo wenig iſt ſie der Reichhaltigkeit ſeiner Gaben bewußt geworden! Nicht einmal dem Namen nach kennt ſie den größten Theil derſelben. Wenn aber auch Er nur der Kunſt zur Ehre geſchaffen, nach echter Künſtlerart es verſchmähend, die ihm verliehene Gottesgabe zu irdiſchem Vortheil auszubeuten, ſo wird es der Nachwelt nicht minder zur Pflicht, die große Erbſchaft anzutreten. Seinem Sohne war es nicht beſchieden, das bereits begonnene Werk zu Ende zu führen — die Vorſehung hat ihn inmitten deſſelben abberufen. Wäre es nun nicht eine Aufgabe, deutſchen Namens würdig, das Vermächtniß des großen Todten für Gegenwart und Zukunft lebendig zu machen?

Verzeichniß

ſämmtlicher Compoſitionen Cherubini's,

von ihm ſelbſt zuſammengeſtellt. *)

Année 1773.

Messe et Credo D-dur, à 4 voix, avec accompagnement, à Florence.

Un intermède, dont je ne me rapelle pas le titre, composé pour un théâtre de société, à Florence.

Année 1774.

Messe C-dur, à 4 voix, av. accomp., à Florence.

---

*) Wir geben im Vorſtehenden den vollſtändigen Inhalt des von Cherubini verfaßten und nach ſeinem Tode von Bottée de Toulmon herausgegebenen Catalogs („Notice des manuscrits autographes de la musique composée par Cherubini". Paris, 1843.), ein für die Würdigung des Meiſters überaus wichtiges Document, das leider längſt im Buchhandel vergriffen und äußerſt ſelten geworden iſt, und das wir darum der Kenntniß weiterer Kreiſe hiermit wieder zugänglich machen wollen. Die vom Autor eingefügten biographiſchen Notizen wurden unverändert beibehalten; nur die Zahlen und Bezeichnungen ausgelaſſen, welche ſich ausſchließlich auf die von ihm hinterlaſſene Manuſcript-Sammlung beziehen, deren Verkauf ſeine Familie, behufs Veröffentlichung derſelben, bis jetzt vergeblich anſtrebte. Die in einem Supplement durch den Herausgeber nachgetragenen Compoſitionen glaubten wir, der beſſeren Ueberſicht halber, der chronologiſchen Ordnung einreihen zu ſollen; ſie ſind durch ein † kenntlich. Alles in Frankreich Publicirte wurde wie im Original durch ein *, die erſt nach Cherubini's Ableben von ſeinem Sohne Salvadore herausgegebenen religiöſen Werke, die zuſammen einen Band bilden, wurden mit ** markirt.

La pubblica felicità, cantate à plusieurs voix, exécutée dans une chapelle de la cathédrale de Florence, à l'occasion d'une fête donnée au Grand-Duc.
Dixit à 4 voix, avec accompagnement, à Florence.

Année 1775.

Messe C-dur, à 4 voix, av. accompagnement, à Florence.
Dixit à voix seule, et choeurs, av. accomp. d'orgue, à Florence.
Un intermède, intitulé „Il giuocatore", comp. à Florence pour un théâtre de société.
Magnificat à 4 voix, av. accomp., à Florence.

Année 1776.

Deux Lamentations de Jeremie, à 2 voix, av. accomp., à Florence.
Miserere à 4 voix, av. accomp., à Florence.
Un rondeau, à Florence.
Un duo, id.
Un air bouffon, id.

Année 1777.

Un motet, à 4 voix, av. accomp., à Florence.
Un oratorio exécuté à Florence dans l'église Saint-Pierre.
Te Deum, à 4 voix, av. accomp, à Florence.

Année 1778.

Montes et colles, antifona à 4 voix sur le plaint-chant, à la Palestrina.

A cette époque j'étais à Bologne, à l'école de Sarti.

Angelus ad patrem, antifona à 5 voix, à Bologne.
Venit Domine, antifona à 6 voix, id.
Lauda Jerusalem, antifona à 4 voix, id.
Lauda Jerusalem, la même, traitée différemment, id.
Beati omnes, antifona à 4 voix, id.
A viro iniquo libera me, antifona à 4 voix, id.
Expectabo Dominum, id., id.
Petrus apostolus, antifona à 6 voix, id.

Année 1779.

Vox clamantis, antifona à 4 voix, à Milan.
Non confundetur, id., id.
Salva nos, Domine, id., id.
Lumen, id., id.
Ipse invocabit me, id., id.
Leva Jerusalem, id., id.
Venit et Dominus, id, id.
Expectabo Dominum, antifona à 5 voix, id.
Litanies, à 4 voix, à Milan.

Année 1780.

Sonate pour 2 orgues, à Milan.
Ad cultum fidei, antifona à 4 voix, à Milan
Regnavit, exultet, id., id.
Parasti, antifona à 2 choeurs, id.
Six sonates de clavecin, comp. à Milan et grav. à Florence
Il Quinto Fabio, opéra en 3 actes, représenté à Alexandrie-de-la-Paille pour la foire de l'automne.

C'est mon premier opéra; j'avais alors dix-neuf ans accomplis.

Tu quella vita in dono, air du même opéra.
Vado a morir, ben mio, rondeau dudit opéra
Padre, deh! resta, récit. et air du même opéra.

Année 1781.

Amato padre, addio, récit. et air comp. à Milan pour une dame.
Se vi giunge il tristo avviso; air bouffon, placé dans un opéra d'un autre compositeur, à Milan.
Caro consorte amato, id.
Distaccati al primo cenno, id.
Questa è causa d'onore, id.
Agitata tutta io sono, id.
Motetto, à voix seule, av. accomp. comp. à Milan pour Marchesi.
Nemo gaudeat, motet à 2 choeurs, av. accomp. de 2 orgues, à Milan.
Caro padre, air d'un opéra commencé et non achevé, pour Venise.
Morte, morte fatal, récit. et duo du même opéra, id.

Année 1782.

Armida, opéra en 3 actes, représenté à Florence, le carneval.
Adriano in Siria, opéra en 3 actes, réprés. à Livourne, le printemps, pour l'ouverture de la nouvelle salle.
Saprò scordarmi ingrata, air ajouté dans le même opéra pour Crescentini.
Solitario bosco ombroso, nocturne à 2 voix, à Florence.
Compagni, amor lasciate, id., id.
Il pastor se torna aprile, id., id.
Io rivedrò sovente, id., id.
*Six autres nocturnes gravés à Londres 1786 et comp. à Florence.
Io che languir, ottava del Marino, à voix seule, à Florence.
E mentre dolcemente, ottava del Marino, id., id.
Ella dinanzi al petto, ottava del Tasso, id., id.
Bella rosa porporina, canzonetta, id., id.
Il Messenzio, opéra en 3 actes, représenté l'automne à Florence.
Duo du même opéra, qui n'a pas été exécuté tel qu'il est ici.
Deux duos, av. accomp. de 2 cors d'amour, comp. à Florence pour milord Cowper.
Non bramo il merito, air pour Babini, ajouté dans l'opéra de Sémiramis, musique de différents auteurs à Florence.

Année 1783.

Il Quinto Fabio, opéra en 3 actes, comp. à Rome au mois de janvier.
Forza è pur bell' idol mio, air bouffon de ténor, à Florence.
Pensate che la femmina, id.
Air bouffon de basse-taille, à Florence.
Ninfa crudel, madrigale à 5 voix, av. la basse continue.
Lo sposo di tre, marito di nessuna, opéra bouffon en 2 actes, représenté et comp. l'automne à Venise.

Année 1784.

Deux choeurs nouveaux, placés dans un oratorio comp. de morceaux de mes opéras exécuté l'hiver dans l'église des Jésuites à Florence.

L'Idalide, opéra en 2 actes, représ. à Florence dans l'hiver.
L'Alessandro nell' Indie, opéra en 2 actes, comp. et représ. à Mantoue pour la foire du primtemps.
†Air de ténor inséré dans un oratorio à Florence.

Je suis parti pour Londres vers l'automne de cette année.

Année 1785.

In questa guisa, oh Dio! récit. et duo, placés dans l'opéra „il Demetrio", de différents auteurs, donné à Londres.
Non fidi al mar che freme, air dudit opéra.
Va, cediamo al destin, récit. du même opéra.
Che mai feci! final dudit opéra.
Se tutti il mali miei, air placé dans un opéra donné à Londres.
Fra cento affanni e cento, air dudit opéra.
La finta principessa, opéra bouffon en 2 actes, représ. à Londres.
Une chaconne, à Londres.

Année 1786.

Al mio bene, al mio tesoro, air de ténor, ajouté dans l'opéra „il marchese Tulipano" de Paisiello, donné à Londres.
Nobile al par che bella, duo, id.
Per salvarti, oh mio tesoro! rondeau, id.
Madamina, siete bella, air de ténor, id.
Assediato è Gibilterra, air de basse-taille, id.
„Cosa vuole il marchesino", supplément du premier final, id.
„A tanto amore", air placé dans un autre opéra, à Londres.
Un autre air du même opéra, à Londres.
Il Giulio Sabino, opéra en 2 actes représenté à Londres.

Au mois du juillet de cette année j'ai quitté l'Angleterre, je suis venu à Paris et je m'y suis établi.

Amphion, cantate comp. à Paris pour le concert de la loge Olympique, mais non exécutée.

Année 1787.

*Dix-huit romances, du roman d'Estelle p. Florian, comp. et gravées à Paris, en 2 livraisons.

Année 1788.

Ifigenia in Aulide, opéra en 3 actes, comp. et représ. à Turin pendant l'hiver.

„Misera Ifigenia", récit. obligé dudit opéra, lequel n'a pas été exécuté tel qu'il est ici.

„Sarete alfin contenti", récit. et air comp. à Paris pour mad. Todi.

*Démophon, opéra en 3 actes, représ. à Paris, à l'Academie royale de musique, le 5 décembre.

Année 1789.

Circé, cantate comp. à Paris et exécutée au concert de la loge Olympique.

„Ti lascio, adorato mio ben", récit. et rondeau, à Paris.

„Non sò più dove io sia", récit. et air à Paris.

Capriccio, ou étude pour le piano, à Paris.

„D'un alma incostante", air ajouté dans l'opéra „la molinarella" de Paisiello, donné au théâtre des Tuileries, à Paris.

„Mi stà nell' anima", air, id.

„Vedrai nel suo bel viso", air, id.

„Piano, piano", air, id.

„Scritti addio", air, id.

„Ahi ho male al core", air, id.

„Del caro ben, che adoro", air, id.

„Or m'accorgo dell' errore", air, id.

„Viva amor", dernier final, id.

„Se del duol che il cor m'affanna", air placé dans l'opéra „la pastorella nobile" donné à Paris, au théâtre des Tuileries.

Année 1790.

„Respires-tu?" air.

„Tout doucement", trio.

„O reine infortunée!" air.

Couplets.

„Non ce n'est pas", air.

„Princes et rois", air.

„Ne jugez pas" choeur.

Final.

Ces huit morceaux forment le premier acte de Marguerite d'Anjou, opéra, que j'ai commencé pour le théâtre de Tuileries, et que je n'ai pas achevé.

O salutaris, à 3 voix, comp. au chateau de Breuilpont, en Normandie.

Domine salvum, à 3 voix, id.

Adoramus, à 3 voix, id., id.

Regina coeli, id., id.

O filii, id, id.

„D'un dolce amor la face", air placé dans l'opéra „la grotta di Trofonio" de Paisiello, donné au théâtre des Tuileries.

„Che avenne! che fu!" duo placé dans le même opéra.

„Di valore armato il petto", air placé dans „les deux jumelles" au théâtre de la Foire-Saint-Germain.

„Mirate! oh Dio, mirate!" id.

„Fà ch'io veda il dolce aspetto", air placé dans l'opéra „la Frascatana" de Paisiello donné au méme théâtre.

„Perdonate mio signore", id.

„Volgi, o cara, amorosetto", air placé nei „Viaggiatori felici", donné au méme théâtre.

„Cara da voi dipende", quartetto, id.

„Evviva amore", finale, id.

„Al par dell'onda infida", air placé dans „l'Italiana in Londra" de Cimarosa, donné audit théâtre.

„Senza il caro mio tesoro", air placé dans le même opéra.

„Lungi dal caro bene", air, id.

„Son tre, sei, nove", terzetto, id.

„Van girando per la testa", air, id.

„Ah, generoso amico", récit. obligé, id.

Année 1791.

*Six romances, composées et gravées à Paris.

*„Dors, mon enfant", romance comp. et grav. à Paris.

*Le portrait de Thémire, romance comp. et grav. à Paris.

*Le veuf inconsolable, romance comp. et grav. à Paris.

„Moro, manco“, air ajouté dans l'opéra „il tamburo notturno“, donné au théâtre Feydeau.

„Fuggite oh donne, amore“, air ajouté dans le même opéra.

*Lodoiska, opéra en 3 actes, représ. le 18 juillet au théâtre Feydeau.

„A ces traits je connais ta rage“, duo dudit opéra qui n'a pas été exécuté tel qu'il est ici.

„Cette indigne barbarie“, air dudit opéra, qui n'a pas été employé.

„Penso, rifletto“, air placé dans l'opéra „il burbero di boncore“, donné par les bouffons au théâtre Feydeau.

„Ti rasserena, oh cara,“ supplément d'un sextuor de l'opéra „le vendemmie“, à Feydeau.

„Quest'è l'ora“, récit. obligé placé dans l'opéra „la pazza d'amore“ de Paisiello, donné à Feydeau.

Trois choeurs placés dans une pièce intitulée „la mort de Mirabeau“, donnée à Feydeau.

Année 1792.

L'amitié, air comp. à Paris pour mademoiselle C. T.

„Non ti fidar, o misera“, quatuor placé dans l'opéra „il Don Giovanni“, donné à Feydeau.

„Di qual rigido marmo“, récit. et air placés dans l'opéra „la cosa rara“, id.

„Le dolci sue maniere“, air ajouté dans l'opéra „la locandiera“, id.

„Ma se tu fossi amore“, air ajouté dans ledit opéra.

„Io mi sento un non sò che,“ air, id.

„Il core col pensiero“, trio, id.

„Compassione ad una donna“, duo, id.

Année 1793.

*La libertà e la palinodia à Nice, canzoni di Metastasio, comp. p. 2 voix, à la chartreuse de Gaillon pour mad. E.

Deux trios av. accomp. de violon et piano, comp. à ladite chartreuse pour la fête de M. L., achitecte.

„Berenice che fai“, récit. et air comp. p. mad. E. à la chartreuse.

L'exil, romance comp. à la chartreuse p. mad. E.

Koukourgi, opéra inédit en 3 actes.

Cet opéra n'est point complet; il manque l'ouverture et une partie de la dernière finale.

Année 1794.

Clytemnestre, cantate à voix seule, av. accomp., comp. à Paris p. mad. B. du Havre.

Romance de Selico, opéra commencé et non achevé, à Paris.

*Elisa, opéra en 2 actes, réprés. au théâtre Feydeau le 13 decembre.

Année 1795.

*Hymne du Panthéon, à grand choeur.

Hymne à la fraternité.

Chant pour le 10 août.

Hymne et marche funèbre pour la mort du général Hoche.

Ode sur le 18 fructidor.

Le salpêtre républicain.

Hymne pour la fête de la jeunesse.

Fête de la reconnaissance.

Ces morceaux, dont je n'ai pas la date exacte de chacun, ont été composés à différentes époques de la revolution, à compter de cette année jusqu' à l'année 1798.

*Solféges au nombre de 65 p. toutes les clefs, a 1, 2, 3 et 4 voix.

Ces solféges ont été commencés dans cette année, et composés progressivement jusqu'au moment de la redaction complête des deux parties du solfége du conservatoire de musique de France.

Année 1796.

Fragment d'une cantate, que je n'ai point achevée, pour l'inauguration de la statue d'Apollon, qui devait être placée dans une salle de concert.

Année 1797.

*Médée, opéra en 3 actes, représ. au théâtre Feydeau, le 13 mars.

„Vins voir sur l'écorce légère", romance.

Année 1798.

„Blessé par noire perfidie", romance.
Une chanson pour une fête
„Voyez cette naissante rose", romance.
Un recueil de basses chiffrées, au nombre de 39
L'hôtellerie portugaise, opéra en 1 acte, représ. à Feydeau le 25 juillet.

Année 1799.

La punition, opéra en 1 acte, représ. à Feydeau, le 23 février
La prisonnière, opéra en 1 acte, comp. en société avec Boieldieu et représ. au théâtre de la Montansier, le 12 septembre.
Deux odes d'Anacréon, à voix seule, comp. en langue grecque.

Année 1800.

*Les deux journées („Der Wasserträger"), opéra en 3 actes, représ. au théâtre Feydeau, le 16 janvier.
Epicure, opéra en 3 actes, comp. en société avec Méhul et représ. au théâtre Favart, le 14 mars.
Deux marches pour instruments à vent. I. „Marche du préfet d'Eure-et-Loire", comp. à Chartres. II. „Marche pour le retour du préfet après sa tournée dans le département", comp. à Paris.

Année 1801.

*Morceau d'ensemble, ajouté au deuxième acte des „deux journées."
L'écho, romance.
„Un jour échappé de Cythère", romance, comp. à Paris et placé dans un journal de musique.
„Tu les brisas, ces noeuds charmants", romance, id., id.
„Solitario bosco ombroso", notturno à 2 voix, div. en 4 couplets, id.
La cintura d'Armida, octave du Tasso à voix seule, id.

Année 1802.

Un duo et un choeur d'un opéra-comique, commencé et non achevé.

Année 1803.

*Anacréon, ou l'amour fugitif, opéra en 2 actes, représ. au théâtre de l'Opéra le 4 octobre.

Fragment dudit opéra qui n'a pas été employé.

Année 1804.

Un air à couplets, traité de deux manières différentes, de l'opéra „les arrets", qui je n'ai point achevé.

Deux sonates, ou études pour le cor, avec accompagnements.

Achille à Scyros, ballet pantomime, dont j'ai comp. les trois quarts de la musique.

Année 1805.

*Chant sur la mort de Haydn à 3 voix, av. accomp., exécuté au Conservatoire de Paris dans l'hiver de 1810, et grav. ensuite.

Solféges pour différentes voix.

Le 26 juin de cette année je suis parti pour Vienne.

Deux entr'actes ajoutés dans mon opéra de Lodoiska, comp. à Vienne.

Un air pour mad. Campi, comp. à Vienne, ajouté dans ledit opéra.

Marche pour instruments à vent, comp. à Vienne pour la musique particulière de M le baron de Braun.

Une sonate pour un orgue à cylindre appartenant au bar. de Braun.

Année 1806.

Faniska, opéra en 3 actes, comp. et représ. à Vienne au théâtre imp. de la Porte d'Italie, le 25 février.

Je suis parti de Vienne le 9 de mars et arrivé à Paris le 1er avril.

Credo à 8 voix et orgue, terminé à Paris et commencé en Italie 1778 et 79.

Air à écho, comp. à Paris pour un grand orgue à cylindre, appellé le Panharmonicon.

„Credimi si mio sole", récit. et air comp. à Paris pour Crescentini.

Année 1807.

Choeur et mélodrame comp. à Paris pour un opéra, que je n'ai pas achevé.

Un recueil de canons, à 2, à 3 et à 4 voix, comp. à différ époques, à compter de l'année 1779 jusqu'à la présente.

Année 1808.

Le mystère, romance de Bernard, mise en musique à Paris le 17 juin, p M. le comte de Metternich, embassadeur d'Autriche.
Une marche pour instruments à vent, comp. au chateau de Chimay, chez M. Joseph de Caraman.
Six contredanses, id.
Un menuet, id.
Un air de danse, id.
Deux romances, id
*Messe F-dur, à 3 voix av accomp , commencée à Chimay et terminée à Paris l'année suivante, gravée et publiée en 1810.

Année 1809.

Une marche pour instruments à vent à Chimay le 12 juillet.
La rose, romance, le 12 juillet à Chimay.
Romance, à Chimay, le 16 juillet.
Trois contredanses, à Chimay, le 21, le 23 sept. et le 1er oct.
Pimmalione, opéra italien en 1 acte, représ. à Paris au théâtre du château des Tuileries, le 30 novembre devant LL. MM JJ.

Année 1810.

Fantaisie pour le piano-forte, comp. au mois de janvier, à Paris.
Ode pour le mariage de l'empereur, comp. en mai.
**Litanie della vergine, a 4 voci con strumenti, comp. à Paris, dans le mois de juillet pour S. A. S. le prince Esterhazi.
Le crescendo, opéra française en 1 acte, représ. à Paris au théâtre de l'Opéra-comique, le 1er septembre
Une marche pour instruments à vent, le 22 septembre à Chimay.
Air de danse, le 24 septembre, id.
Deux contredanses, le 6 et le 13 octobre, id.
Deux trios pour une fête, le 9 et le 12 octobre, id.

Année 1811.

Romance de M. de Nivernois, le 6 mars.

Stances pour l'album d'Isabey.

Romance sur un enfant, par mad. de Genlis, pour mettre sur son album, à Paris le 14 mai.

Fragment d'une cantate pour l'ouverture de la nouvelle salle des concerts du Conservatoire, le 27 mai, ce fragment a été achevé.

Le mystère, romance pour l'album de M. Guérin, peintre, le 12 juin.

*Une messe D-dur, à 4 voix, à grand orchestre, commencée vers la fin de mars et terminée le 7 octobre.

Madrigale a 4 voci, à Paris, au mois de novembre.

†Canon à 8 voix, comp. pour l'album de Neukomm.

†Scène et air pour mlle. Balletti, „Ma che vi fece, oh stelle."

Année 1812.

Cantate pour la Goguette, exécutée à la réunion du 16 déc. 1812.

Année 1813.

Les Abencérages, opéra en 3 actes, représ. à Paris sur le théâtre de l'Académie impériale de musique, le 6 avril.

Cet opéra a été commencé vers la fin de janvier 1812. Plusieurs morceaux ont été gravés.

La ressemblance, romance comp. pour mad. L. le 9 mai.

Année 1814.

Marche pour la musique de la garde nationale. Paris le 8 févr.

*Bayard à Mézières, opéra-comique, en 1 acte, représ. à Paris, sur le théâtre de l'Opéra-comique, rue Feydeau, le 12 février.

Cet opéra a été comp. par ordre de la police, la musique est de MM. Catel, Boieldieu, Nicolo et moi. Je n'ai composé pour ma part qu'un trio, un morceau d'ensemble et le chant guerrier de la fin.

Pas redoublé pour la musique de la garde nationale. Paris, 13 février.

Chant guerrier, air à couplets, placé dans la pièce en 3 actes intitulée „la rançon de Duguesclin, représ. à Paris sur le Théâtre-français en mars ou avril.

Morceaux militaires pour instruments à vent, consistant en 6 pas redoublés et 2 marches, au mois de mai, comp. pour le régiment prussien commandé par le colonel Witzleben.

Cantate à 3 voix av. accomp., comp. pour la fête donnée par l'état-major et MM. les officiers supérieurs de la garnison de Paris à la garde nationale et à MM. les gardes-du-corps de Sa Maj. le 20 juillet.

Cantate à plusieurs voix, mêlée de choeurs et av. accomp., exécutée devant Sa Maj, pendant la fête donnée par la ville de Paris, le 29 août.

Quatuor pour 2 violons, alto et basse, Es-dur.

Année 1815.

Ouverture commencée à Paris en février et achevée en mars à Londres pour le concert philharmonique.

Symphonie comp. à Londres pour ledit concert, commencée en mars, terminée le 24 avril.

Inno alla primavera, a 4 voci, con strumenti, comp. a Londra per il medesimo concerto, cominciato gli 8 maggio, terminato il 19 corrente.

Air en anglais, comp. à Londres pour mad. C., vers la fin de mai.

Choeur et couplets pour la Saint-Louis. Paris, mois d'août.

Vive le roi! couplets. Paris, mois d'août.

Année 1816.

Cantate à plusieurs voix, mêlée de choeurs et à grand orchestre, comp. pour le banquet donné par la garde royale à la garde nationale et aux gardes-du-corps dans la galerie du Muséum, le 5 février et exécutée en présence du roi et de la famille royale.

*Messe solennelle C-dur, à 4 voix, à grand orchestre, comp. pour la chapelle du roi, commencée en janvier, terminée le 14 mars.

*Trois Kyrie courts; Laudate, récit. et choeur; Sanctus court. Intercalés dans des fragments de mes anciennes messes — Service de la chapelle.

*O salutaris à voix seule de deuxième dessus, av. accomp. id.

*Kyrie à 2 parties, en choeur; Kyrie à 4 parties, id.

*Pater noster, à 4 parties, id.

O salutaris, à 3 voix seules av. accomp., id.

*Ecce panis angelorum, à voix seule de ténor av. accomp., id.

*Ave Maria, à voix seule de premier dessus, av. cor. anglais, id.
*Lauda, Sion, à 2 dessus seuls, av. accomp., id.
Le mariage de Salomon, cantate à voix seule, av. un choeur et acc., exécutée le 17 juin aux Tuileries, au banquet royal a l'occasion du mariage de msgr. le duc de Berri av. la princ. Caroline de Naples.
*Credo D-dur, à 4 parties, av. acc. — Service de la chapelle.
*Messe des morts C-moll, à 4 parties en choeur av. acc., id.
*Ave verum, trio pour 3 dessus, suivi de O sacrum convivium en choeur, l'un et l'autre av. accomp. — Service de la chapelle.
†*Kyrie à 3 voix, id.
†*Kyrie à 4 voix, id.
†*Kyrie à 4 voix, id.
†Kyrie à 4 voix, id.
†Messe solennelle complète, à 4 voix, Es-dur, id.
†Kyrie pour ténors et basses, id.
†Crux alma veneranda, id. Trio de Faniska, arr. p. 2 dess. et tén

Année 1817.

*Iste dies, choeur à 4 parties, av accomp., fragment pour ajouter à l'Ave verum ci-dessus, afin d'en faire un motet de la durée ordinaire de la messe de la chapelle
*Tantum ergo, à 5 part. — Service de la chapelle.
**Tantum ergo, à 4 parties, id.
*Kyrie à 3 parties sans dessus, en choeur, av. accomp., id. — Se trouve dans la messe solennelle à 3 voix.
O salutaris, trio pour 2 ténors et basse, av accomp, id.
Agnus Dei, à 4 parties, av. accomp, id.
*Sanctus et O salutaris, à voix seule de ténor av. acc., id.
Gloria F-dur, à voix seule, mêlé de choeurs, av. acc., id.
Un air nouveau qui n'a pas été exécuté, pour l'opéra de Lodoiska (Amour, amour).

Année 1818.

*Regina coeli, à 4 parties, av. accomp. — Service de la chapelle.
O filii, à 4 parties, id., id.
Messe solennelle E-dur, à 4 parties, av. acc., id.

O salutaris, à 4 voix seules et choeur, av. acc., id.
Deux morceaux pour le concours de l'école royale, savoir: un pour le hautbois, l'autre pour le basson.
„Je ne t'aime plus", romance à 2 voix, comp. à Malabri le 29 oct.
Adjutor, motet pour la Septuagésime, à 4 voix. — Service de la chapelle.
†Kyrie à 4 parties.

Année 1819.

Kyrie, choeur; Christe, quatuor; Kyrie choeur à 4 voix, id.
Prière à Bacchus, chant de table à 3 voix, sans acc., le 21 avril.
*Messe solennelle G-dur, à 4 parties, en choeur, comp. pour le sacre de Louis XVIII.

Année 1820.

Scene de table, à 2 voix, av. accomp de piano ad libit, janvier.
Marche funèbre à grand orchestre, mars. - Service de la chapelle.
**In paradisum, à 4 voix, accomp à grand orchestre, id
Litanies de la vierge, C-dur à 4 voix, décembre, id., id.
*Un solfége pour le concours de vocalisation à l'école royale.
Canon à 2 voix pour mon album, le 19 décembre
†Graduel: Domine, Dominus noster, air de soprano av. hautbois obligé, air d'Elisa av. changements. — Service de la chapelle

Année 1821.

Blanche de Provence, opéra en 1 acte, divisé en 3 parties, dont j'ai composé la musique de la troisième partie; les autres ont été comp. par MM. Berton, Boieldieu, Kreutzer et Paer.

Cet opéra a été ordonné par le ministre de la maison du roi, à l'occasion du baptême du duc de Bordeaux, qui a eu lieu le 1er mai 1821 à Notre-Dame. Le soir a eu lieu la 1re représentation de Blanche au théâtre de la cour; la 2me le 3 du même mois à l'Académie royale de musique, pour laquelle cet opéra avait été composé.

Cantate à plusieurs voix, mêlée de choeurs et avec des accomp., dont les paroles sont de Baour-Lormian, exécutée le 2 mai à la fête qui a eu lieu à l'hôtel de ville à l'occasion du baptême du duc de Bordeaux.

O salutaris, D-dur, a 4 voix, en choeur, av. acc., aout. Service de la chapelle.

Agnus Dei, G-dur, à 4 parties en choeur, av. acc., aout, id.

**Messe solennelle, B-dur, brève, à 4 part., en choeur (oct., nov), id.

Année 1822.

*O fons amoris, hymne pour ténor seul, mêlé de choeurs (janvier). — Service de la chapelle.

*Sanctus, A-dur, avec Hosanna à 3 temps, comp. pour être substitué à celui de la grande messe solennelle à 4 part. D-dur.

Morceaux de concours pour l'école royale, savoir: un solfége sur toutes les clefs; un solfége pour la vocalisation; un chant pour le concours d'harmonie mis en partition; un air pour le hautbois; un air pour la clarinette.

Solfége dans toutes les clefs pour l'éxamen des élèves de l'école royale, au mois de juillet 1822.

†Litanies de la vierge, Es-dur, à 4 part. — Service de la chapelle.

Année 1823.

Solfége dans plusieurs clefs, pour l'examen des élèves de l'école royale au janvier 1823.

Solfége à changements de clefs, pour l'examen des élèves de l'école royale, le 12 juin.

L'amant trompé, romance pour l'album de mlle. C., le 10 juillet.

Solfége à changements de clefs, pour le concours etc., le 11 juillet.

Solfége pour le concours de chant de l'école, le 13 juillet.

Solfége pour le concours de vocalisation de l'école, le 14 juillet.

Morceau de basson pour le concurs, le 18 juillet.

Le bon Médor, romance pour l'album de M. Bérat, le 2 sept.

Kyrie, C-dur, à 4 part., à grand orchestre le 13 sept. — Service de la chapelle.

Laetare Jerusalem, motet pour le dimanche de Laetare, à 4 part., récits et choeurs et à grand orch, le 16 nov., id.

Stances pour le retour du duc d'Angoulême, av. acc., le 27 nov.

*Inclina, Domine, introït à 4 part, à grand orch., le 16 déc. — Service de la chapelle.

Année 1824.

Solfége sur toutes les clefs, pour l'examen des élèves de l'école royale, le 14 janv.

Solfége à changements de clefs pour l'examen etc., le 11 juin.

Solfége à changements de clefs, pour le concours de l'école, le 17 juillet.

Morceau pour la clarinette, pour le concours, le 20 juillet.

†Exaudi, Domine, introït à 4 part., récit. et choeurs. — Service de la chapelle.

†Adjutor et susceptor meus, choeur.

†Adoramus, à 3 ténors seuls.

Année 1825.

*Solfége à changements de clefs, pour l'examen etc., le 13 janvier

*Messe à 3 parties, A-dur, pour le sacre de Charles X, term. le 29 avril.

Cette messe comprend le Kyrie, le Gloria, le Credo, l'Offertoire, le Sanctus, l'O salutaris! l'Agnus Dei. Tous ses morceaux en choeur et une marche instrumentale religieuse. L'Offertoire ci-dessus indiqué comprend le Christum sempiternum F-dur, à 3 part.; le Propter veritatem C-dur, à 3 part., et le Confirma hoc Deus à 3 part., F-dur. Tous ces morceaux sont avec accomp. à grand orchestre.

†Christum sempiternum, offertoire à 3 parties.

†*Propter veritatem, choeur à 3 voix. — Graduel servant d'offertoire à la messe du sacre.

†Confirma hoc, Deus, offertoire à 3 part. en choeur. — A fait partie du service du sacre.

†Marche religieuse av. instruments. — A été comp. pour le sacre.

*Solfége à changements de clefs, pour l'examen des classes de l'école, juillet.

*Solfége à changements de clefs, pour le concours des prix de l'école, le 19 juillet.

Trio pour la fête de mad. M., le jour de Saint-Charles, le 4 nov.

Année 1826.

*Solfége à changements de clefs, pour l'examen etc., le 14 janv.

**O salutaris, à voix seule de basse-taille, av. acc. — Service de la chapelle.

**O salutaris, à 4 voix seules, savoir: 2 ténors et 2 basses, sans acc., term. le 30 mars.

*Solfége à changements de clefs, pour l'examen des classes, 12 juin.

Année 1827.

*Solfége à changements de clefs, pour l'examen des classes, en janvier.

O salutaris, à 3 voix seules, savoir: 2 ténors et basse, sans acc. comp. exprès le 9 janv. pour le mariage, à l'église, de Boieldieu, qui a été célébré le 23 du même mois. — Ensuite fu exécuté à la chapelle av. accomp.

*Solfége à changements de clefs, pour l'examen des classes de juillet, le 13 juin

Année 1828.

*Solfége à changements de clefs, pour l'examen des classes, le 22 mai

*Solfége à changements de clefs, pour le concours de solfége, le 16 juin.

*Solfége pour le concours de chant, comp le 3 juillet.

Morceau pour l'album musical de Baillot, le 9 sept.

*Solfége à changements de clefs, pour l'examen des classes, le 26 novembre.

†O filii, chant arr. pour une voix seule et choeur.

Année 1829.

*Adagio nouveau (mois de mars) pour compléter mon second quatuor, comp. d'après la symphonie que j'avais faite à Londres, dans les mois de mars et avril 1815.

*Solfége à changements de clefs, p. l'examen des classes, le 5 juin.

*Solfége à changements de clefs, p le concours de solfége, en juillet.

Canone a 3 voci, comp. le 4 juill. pour le docteur C. de Bologne, le 4 août.

Sciant gentes, motet p. le dimanche de la Sexagésime à 4 voix, av. accomp. — Service de la chapelle.

*Solfége à changements de clefs p l'examen des classes, le 7 déc

Esto mihi, motet p. le dimanche de la Quinquagésime, à 4 voix, av. accomp. — Service de la chapelle

Année 1830.

*Solfége à changements de clefs. p l'examen des classes, le 25 mai.

*Solfége à changements de clefs, p le concours de solfége, le 20 juin.

*Solfége à changements de clefs. p. l'examen des classes. le 19 novembre.

Année 1831.

Marche nouvelle substituée à celle de la patrouille de nuit, au troisième acte de Faniska, le 15 mai.

*Solfége à changement de clefs, p l'examen des classes, le 13 mai.

*Solfége à changements pour le concours de solfége, le 23 juin.

Introduction de l'opéra intitulé „la marquise de Brinvilliers", terminé le 29 septembre.

Année 1832.

*Solfége à changements de clefs. p. l'examen des classes. en déc.

Année 1833.

Ali Baba, opéra que j'avais commencé depuis longtemps, en 3 actes, et que j'ai terminé en 4 actes, av un prologue, pour l'Académie royale de musique. Il a été représ sur ce théâtre le 22 juill. de cette année.

*Solfége à changements de clefs. p. l'examen semestriel en déc.

Année 1834.

Chansonnette pour l'album de M. A. de B., le 20 janvier.

*Solfége à changements de clefs. p. l'examen semestr. en juin.

*Solfége à changements de clefs. p. le concours du moi de juillet.

Quatuor troisième, D-dur, terminé le 31 juillet.

Année 1835.

„Vive le bric-a-brac!“ canon à 2 voix, comp. p. Sauvageot, le 15 janvier.

Quatuor quatrième, E-dur, commencé en sept. 1834, term. le 12 fevr. 1835.

*Solfége à changements de clefs, comp. le 26 mars p. l'examen semestriel du mois de juin.

*Solfége à changements de clefs, comp. le 30 mars p. le concours des prix au mois d'août.

Ariette italienne, comp. pour un album, le 16 avril.

Quatuor cinquième. F-dur, commencé le 25 févr. de cette année, terminé le 28 juin suivant.

Ariette italienne, comp. p. l'album de mad. B. à Montlignon, le 20 sept.

*Solfége à changements de clefs, comp. dans le mois de nov p. l'examen de decémbre.

Année 1836.

*Solfége à changements de clefs, comp. le 15 mai p. l'examen semestr. du mois de juin.

*Solfége à changements de clefs, comp. le 22 juin p. le concours des prix.

*Messe des morts, deuxième à 3 voix, pour voix d'hommes, commencée en janv. ou févr. de cette année et term. le 24 sept. à Montlignon.

*Solfége pour l'examen semestr. en décombre, comp. le 13 nov.

Année 1837.

Quatuor sixième, A-moll, commencé le 4 juill. 1835, term le 22 juillet de cette année.

*Solfége p. l'examen semestr. des classes en juin, comp. le 5 mai.

*Solfege p. le concours des prix au mois de juillet.

Premier Quintetto, E-moll, commencé le 30 juill., term. le 28 oct.

*Solfége p. l'examen semestr. des classes du mois de décembre.

Année 1838.

*Solfége p. l'examen semestr. des classes du mois de juin.

*Solfége p. le concours du mois de juillet.
*Solfége p. l'examen semestr. du mois de décembre.

Année 1839.

Une arriette pour un album, le 1er janvier 1839.

Ici s'arrete le manuscrit de la main de Cherubini. Il a encore composé dans le même année 1839:

*Solfége à changements de clefs p. l'examen du mois de juin.
*Solfége à changements de clefs, pour le concours.
*Solfége à changements de clefs p. l'examen du mois de décembre.

Année 1840.

*Solfége à changements de clefs, pour l'examen du mois de juin.
*Solfége à changements de clefs, pour le concours.
*Solfége à changements de clefs, pour l'examen en novembre.

Année 1841.

*Solfége à changements de clefs, pour l'examen du mois de mai.
*Solfége à changements de clefs, pour le concurs.
*Solfége à changements de clefs, p. l'examen du mois de décembre.

Toutes ces leçons, qui ont un accompagnement de basse chiffrée, ont été insérées dans les solféges à changements de clefs publiés après la mort de l'auteur.

Le dernier ouvrage de Cherubini est un canon, qui a été composé dans les premiers jours du mois de janvier 1842 pour M. Ingres.

†*) Trente-huit leçons de solfége.
†Marches régulières d'harmonie pratiquée dans la composition.

*) Die beiden letztgenannten Nummern tragen im Supplement des Cherubini'schen Catalogs keine Angabe der Daten ihres Entstehens und stehen darum am Ende des vorliegenden Verzeichnisses.

Gasparo Spontini.

Nicht leicht hat ein Tondichter hienieden, bei ſeinen Lebzeiten wie nach ſeinem Tode, eine ſo verſchiedenartige Beurtheilung erfahren als Gaspare Spontini, und launiſcher hat ſich wol ſelten das Schickſal einem Künſtlerdaſein gegenüber erwieſen, als dem ſeinen. Triumph und Niederlage, Ueberſchätzung oder Mißachtung ſeines künſtleriſchen Werthes, Gefeiert- und Vergeſſenſein: das ſind die wunderbar gegenſätzlichen Bilder, die ſein Leben in ſchroffem Wechſel darbietet. Wenn aber auch der Lebensgang der meiſten Künſtler nicht völlig frei zu ſein pflegt von der herben Erfahrung der Wandelbarkeit aller menſchlichen Gunſt, ſo haben wol nur wenige das Bittere deſſen in höherem Maße erdulden müſſen als eben Spontini. Und ſelbſt noch heutigen Tages — nachdem der Meiſter längſt verſtummt und ſeit Jahrzehnten ſchon im ſtillen Grabe ausruht vom wechſelvollen Spiel des Lebens; nachdem die Leidenſchaften, die er für und wider ſich erregt, längſt abgekühlt — ſcheint der alte Unſtern noch über ihm zu walten. Der Name des Schöpfers der „Veſtalin“ lebt in der Geſchichte, es iſt wahr, und wird drin leben — aber in Wenigen von uns nur blieb noch ſein Schaffen lebendig. Die Bühne warf auch die beſten

ſeiner Werke vorzeitig zu den Todten, und wo ſie ſie einmal zu kurzem Daſein wieder auferweckt, iſt eine kühle Bewunderung ihr ganzer Lohn. Gehört jedoch der Nachwelt das ſchöne Vorrecht, klareren Auges denn die Mitwelt — weil von einem freieren, unbeeinflußteren Standpunkte aus — die Thaten der Vergangenheit zu würdigen, begangenes Unrecht zu ſühnen und das Vergängliche vom Unvergänglichen zu ſondern: ſo wäre es jetzt wol an der Zeit, das Wirken des vielvergötterten und vielgeſchmähten Tondichters uns zu vergegenwärtigen und ihm nach Kräften gerecht zu werden.

Auffallend iſt die Wahrnehmung, daß faſt ſämmtliche deutſche und franzöſiſche Biographen Spontini's in der Angabe ſeines Geburtstages auseinandergehen. Von deutſcher Seite finden wir zumeiſt den 17. oder 24. November 1778, franzöſiſcherſeits bald den 14. Nov. 1774 oder 79 als ſolchen bezeichnet; ſelbſt das Jahr 1784 wird vereinzelt genannt. So wunderlichen Widerſprüchen gegenüber dürfte die Mittheilung eines uns vorliegenden Auszugs aus den Kirchenbüchern ſeines Geburtsortes, den wir uns von der Hand des dermaligen Ortspfarrers Baldeschi erbeten, von um ſo größerem Intereſſe ſein. Laut demſelben wurde Gasparo Luigi Pacifico Spontini am **15. November 1774** in Majolati, einem dem Städtchen Jeſi im Kirchenſtaate nahegelegenen Dorfe, geboren.

Er war der zweite Sohn von fünf Kindern, die ſeinen Eltern, Giovanni Battiſta und Tereſa Spontini, einfachen Landwirthen daſelbſt, beſcheert wurden. Die in ſeiner Familie herrſchende Neigung zum geiſtlichen Stande, die ſeine drei Brüder dieſer Laufbahn zuführte und — dafern uns Berlioz recht unterrichtet — auch ſeine einzige Schweſter im Kloſter enden ließ, beſtimmte ihn frühzeitig der Kirche. So übergab man ihn

nachdem er das achte Jahr erreicht, zur Vorbereitung auf den einſtigen Beruf der Obhut eines Oheims, Giuſeppe Spontini, der in dem nahen Jeſi die Würde eines Pfarrers bekleidete. Doch verrieth der Knabe nur geringe Neigung für kirchliche Dinge, und die kleinen Hülfsleiſtungen, die ihm beim Gottesdienſte übertragen wurden, verabſäumte er nicht ſelten, um — ſo wird erzählt — dem Geläute der Glocken zu lauſchen, das eine wunderbare Macht auf ihn übte. Sein liebſter Aufenthalt war der Glockenthurm von Santa Maria del Piano, der ihm ſelbſt dann nicht verleidet ward, als, während eines heftigen Gewitters, ein Blitzſtrahl in denſelben einſchlug und ihn aus dem oberſten Stockwerk in ein tieferliegendes herabſchleuderte.

Offenbarte ſich an dieſer ſeiner Vorliebe für die klingenden Glocken zuerſt der innere Hang ſeiner Natur zur Welt der Töne, ſo fehlte es nicht an der Gelegenheit, dieſen bald zu entſchiednerem Ausdruck gelangen zu laſſen. Ein geſchickter Orgelbauer, Namens Crudeli, nämlich wurde nach Jeſi berufen, um der Kirche, an welcher Giuſeppe Spontini angeſtellt war, eine Orgel zu geben. Er wohnte während der Dauer ſeiner Arbeit in der Pfarrei und Gasparo hörte ihn häufig auf einem Spinett, das er mitgebracht hatte, ſpielen. Mit Entzücken und geſpannteſter Aufmerkſamkeit folgte der Knabe dem Spiel des Künſtlers und verſuchte, war dieſer abweſend, das Gehörte nachzuahmen. Dies leidenſchaftliche Intereſſe blieb dem Letzteren natürlich nicht verborgen; er erkannte die muſikaliſche Befähigung Gasparo's, nicht ohne dem Onkel ſeine Entdeckung mitzutheilen. Doch ſeine Vorſtellungen predigten tauben Ohren. Nicht der heiligen Cäcilia, ſondern der Jungfrau Maria wollte Giuſeppe Spontini ſeinen Neffen erziehen, und die tonkünſtleriſchen Liebhabereien deſſelben drohte er nachdrücklich zu beſtrafen. Da

war der Entſchluß des jugendlichen Muſikfreundes ſchnell gefaßt. Er entfloh der geſtrengen Zucht ſeines Erziehers und begab ſich nach Monte San Vito in der Umgegend von Ancona, wo ein Bruder ſeiner Mutter lebte. Dieſer willigte freundlich ein, ihn bei ſich aufzunehmen, und ſtatt ſeiner Paſſion weitere Hinderniſſe in den Weg zu legen, vertraute er ihn vielmehr der Leitung Quintilliani's, des Capellmeiſters des Ortes, an, um unter ihm ſeine erſten muſikaliſchen Studien zu beginnen.

Erſt nach einjährigem Verweilen daſelbſt kehrte Gasparo zu ſeinem Onkel Giuſeppe zurück. Inzwiſchen durch die Erfahrung belehrt, beſtand auch dieſer nicht länger auf ſeinen früheren Wünſchen; er ließ es ſich nun ſelber angelegen ſein, ſeinen Pflegebefohlenen zu einem tüchtigen Muſiker heranzubilden und wählte ihm in dem Sänger Ciaffolati und dem Organiſten Menghini die Lehrer, die ihn in ihrer Kunſt unterrichteten, während auch die begonnenen claſſiſchen Studien daneben eifrig fortgeſetzt wurden. Geſchichte und alte Sprachen namentlich trieb er mit Vorliebe, und blieb ihm das Lateiniſch noch in ſeinen ſpäteren Jahren gleich ſeiner Mutterſprache geläufig, wie denn in Paris ſogar eine Anzahl größerer und kleinerer lateiniſcher Gedichte, meiſt im alcäiſchen Versmaß, von ihm verbreitet waren. Weiterhin noch durch die Capellmeiſter Bartoli in Jeſi und Bonanni in Maſaccio vorbereitet, ertheilte ihm ſein Vater endlich die dringend erbetene Erlaubniß, in das Conservatorio della pietà dei Turchini zu Neapel einzutreten, was im Jahre 1791 in der That geſchah. Von den Meiſtern Sala und Tritta im Contrapunkt unterwieſen, zeichnete er ſich hier durch ſo auffallende Fortſchritte aus, daß er alsbald den Titel eines maestrino oder Repetitors empfing. Auch ſeine erſten Compoſitionen: Cantaten und Kirchenſtücke, die er in den Klöſtern

Neapels und der Umgegend aufführen ließ, nicht minder einige Einlagen in Paiſiello's Oper „La molinara“ erwarben ſich ſchon den Beifall der Zuhörer.

Als einige Jahre ſpäter (1796) Sismondi, einer der Directoren des Argentina-Theaters in Rom, bei ſeiner Anweſenheit in Neapel mit dem Talent des jungen Spontini bekannt wurde, gewann daſſelbe ſein Intereſſe in ſo hohem Maße, daß er ihm den Antrag ſtellte, das Conſervatorium heimlich zu verlaſſen, und ihn, vermittels eines falſchen Paſſes, nach Rom zu begleiten, um dort für ſein Theater eine Oper zu componiren. Er ging, unter Beihülfe des Componiſten Fioravanti, auf den romantiſchen Plan bereitwillig ein, und in der kurzen Friſt von ſechs Wochen entſtand unter dem Namen: „I puntigli delle donne“ eine Opera buffa, die bei ihrer erſten Aufführung, am 26. December 1796, einen glänzenden Erfolg davon trug. Der jugendliche Componiſt, der ſein Werk ſelbſt nach landesüblicher Weiſe vom Clavier aus dirigirte, wurde, nachdem er ſchon während der Vorſtellung zahlreiche Blumenſpenden und Gedichte als Huldigung empfangen, nach Beendigung derſelben vom römiſchen Volk unter Fackelbegleitung nach ſeiner Wohnung zurückgetragen. So lächelten das Glück und der Ruhm ſchon ſeinem erſten Schritt in die Welt.

Um dieſes erſten Triumphes willen auch ward ihm ſeine Flucht vom Conſervatorium gnädig verziehen und ihm nach ſeiner Rückkehr von Rom der Wiedereintritt in daſſelbe geſtattet. Piccini und Cimarosa vornehmlich bezeigten Gasparo bei dieſer Gelegenheit viel Wohlwollen und ließen ihm fortan ihren beſonderen Schutz angedeihen. Unter des Erſteren Leitung ſchrieb er eine zweite Oper: „L'eroismo ridicolo“, die im darauffol-

genden Jahr (1797) in Rom zur Aufführung kam. Ihr folgte eine ganze Reihe gleichartiger Werke: „Il finto pittore“, „Il Teseo riconosciuto“, „L'isola disabitata“ und „Chi più guarda men vede“, die ſämmtlich 1798 in Rom und Florenz in Scene gingen. Hatte hauptſächlich der Teseo, ſeine erſte Opera seria, ſeinem Schöpfer eine reiche Ernte von Lorbeern und Sonetten eingebracht, ſo verlieh auch der Erfolg ſeiner 1799 in Neapel gehörten Opern: „L'amore segreto“, „La fuga in maschera“ und „La finta filosofa“ ſeinem Namen genügende Bedeutung, um ihm, an Stelle des erkrankten Cimarosa, eine Einladung des Hofes nach Palermo einzutragen, dahin ſich derſelbe vor der ſiegreich eindringenden franzöſiſchen Armee geflüchtet hatte. Hier entſtanden die Opern: „I quadri parlanti“, „Sofronia e Olindo“ und „Gli elisi delusi“, während er ſich nebenher mit Ertheilen von Geſangunterricht beſchäftigte. Seine ſchwankende Geſundheit — nach andrer Lesart ein romantiſches Liebesabenteuer mit einer Dame hohen Ranges — aber nöthigte ihn, gegen Ende 1800 Sicilien zu verlaſſen.

Er begab ſich zunächſt nach Rom, wo er wiederum einer neuen dramatiſchen Schöpfung: „Gli amanti in cimento ossia il geloso audace“ das Daſein gab; ſodann folgte er einem Rufe nach Venedig, um auch dort mit zweien ſeiner Werke: „La principessa d'Amalfi“ (ſpäter in „Adelina Senese“ umgewandelt) und „Le metamorfosi di Pasquali“ zu debütiren. Hierauf kehrte er endlich zu kurzer Ruhe in die Heimat zurück und brachte daſelbſt den Entſchluß zur Reife, unter andern Verhältniſſen, in einem fremden Lande ſeinen Glücksſtern zu erproben. Mit einer Familie, deren Freundſchaft ſich ihm in Palermo erſchloſſen, ſchiffte er ſich in Neapel zur Ueberfahrt nach Marſeille ein, und kam, mit Empfehlungen an einige der

angeſehenſten Bank- und Handelshäuſer von Paris ausgerüſtet, im Jahre 1803 in der franzöſiſchen Hauptſtadt an.

„Er war voll Vertrauen auf ſeine Zukunft“, ſagt Fétis, der ihn kurz nach ſeiner Ankunft hier kennen lernte — und fürwahr, die Zukunft hat es bezeugt, wie ſehr er Recht hatte, an ſich und ſeinen Genius zu glauben. Ein glücklicher Inſtinct führte ihn nach Frankreich und ließ ihn dort wie nirgendwo die Bedingungen finden, die ſeinen Künſtlergeiſt in die rechten Bahnen leiteten und ihm zu jener ſtolzen Entwickelung verhalfen, die ſeine Größe kennzeichnet. Was jenſeits der franzöſiſchen Periode Spontini's liegt, die ganze Summe ſeines italieniſchen Schaffens, entbehrt für die Gegenwart, ja ſelbſt für die Vergangenheit jeglicher Bedeutung. Pflegte doch der Meiſter ſelber — ſo berichtet der ihm naheſtehende Berlioz — dieſe blaſſen Tonſchöpfungen, deren Manuſcripte er in ſeiner Bibliothek verwahrte, ſeinen Freunden zuweilen mit verächtlichem Lächeln zu zeigen, „gleich einem Spielzeug aus ſeiner muſikaliſchen Kindheit.“

Doch vollzog ſich jene Wandlung in Spontini's künſtleriſcher Richtung ſelbſtverſtändlich nicht allſogleich. Die Werke, mit denen er ſich zunächſt den Pariſern vorſtellte, ſtanden noch völlig auf dem Boden ſeiner italieniſchen Heimat; ſie waren nach der alten Opernſchablone verfertigt, die in Nachahmung Cimaroſa's und Paiſiello's, den Anforderungen und Gebräuchen der damaligen lyriſchen Theater Italiens Genüge leiſtete und zu deren Handhabung ſelbſt das beſcheidenſte Talent ausreichte. Der Erfolg dieſer Arbeiten blieb, nach Maßgabe ihres Werths, ein geringer. Zwar wurde der älteren ſchon in Neapel geſchriebenen Oper: „La finta principessa“, mit der er ſich im Februar 1804 im Théâtre italien einführte — dank der dabei mitwirkenden vorzüglichen Geſangskräfte — ein freundlicher Empfang zu

theil; ſie erlebte dreißig Aufführungen und wurde von der Kritik günſtig beurtheilt. Um ſo weniger befriedigend aber erwies ſich das Reſultat der neuen einactigen Oper „Julie“, die er gegen Ende März deſſelben Jahres in der Opéra comique erſcheinen ließ. Das Werk, deſſen von Jars verfaßtes franzöſiſches Textbuch von Fétis als ſchlecht gearbeitet und allen Intereſſes bar verurtheilt wird, fiel vollſtändig durch und verſchwand vom Repertoire. Selbſt als der Componiſt, nachdem er mannigfache Abänderungen und Verbeſſerungen damit vorgenommen, es ein Jahr ſpäter (am 12. März 1805) unter dem Titel: „Julie, ou le pot de fleurs“ abermals auf die Bühne brachte, ging es gänzlich wirkungslos vorüber. Nur ein einziges Stück daraus, die Arie: „Il a donc fallu pour la gloire“ wurde durch die Vaudeville-Theater erhalten.

Der Verſuch, den Mißerfolg der letzten Compoſition durch eine neue Arbeit vergeſſen zu machen, ſcheiterte leider vollſtändig. Das Libretto der dreiactigen komiſchen Oper: „La petite maison“, das Spontini durch den ihm wohlwollenden berühmten Schauſpieler Elleviou von Dieulafoy und Gerſaint verſchafft worden war, berührte das Publicum bei der erſten Aufführung, am 23. Juni 1804, weder ſympathiſch noch zeitgemäß. Man geſtattete ſich laute Mißfallsbezeigungen, und als Elleviou, der die Hauptrolle in der Oper übernommen hatte, hierüber aufgebracht, ſich ſoweit vergaß, dem Publicum eine verächtliche Geberde zu zeigen, brach im Parterre eine wüthende Oppoſition los. Die Zuſchauer durchbrachen das Orcheſter, erſtiegen die Bühne und zertrümmerten Inſtrumente, Lampen und Alles, was ihnen unter die Hände gerieth, ſo daß am Ende bewaffnete Macht einſchreiten mußte.

Die Kritik behandelte den Künſtler nicht viel freundlicher;

ſie warf ihm vor allem vor, daß er zu franzöſiſchen Worten italieniſche Muſik componire — ein Vorwurf, der freilich nicht der Berechtigung entbehrte, ſo begreiflich es ſcheint, wenn Spontini, damals noch ein Fremdling in Frankreich, mehr italieniſch als franzöſiſch empfand. Die Stimmung der Muſiker des Landes war zu jener Zeit allerdings der italieniſchen Schule und ihren Vertretern abgeneigter denn jemals. Es bildeten ſich Parteien, die theils die nationale, theils die welſche Kunſt auf ihr Panier erhoben und ſich gegenſeitig allen Ernſtes bekämpften. Die alten Streitigkeiten, wie ſie ſchon in der letzten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts das muſikaliſche Frankreich beunruhigt und erhitzt, ſchienen ſich wieder zu erneuen. Man mißgönnte Iſouard und Anderen, die nach mittelmäßigen Erfolgen in ihrem Vaterlande ſich nun eines beſſeren Glückes erfreuten und das Repertoire der komiſchen Oper beherrſchten, die gewonnenen Reſultate, und erblickte in jedem neuen Ankömmling aus dem Süden einen läſtigen und unwillkommenen Gaſt. So geſchah es, daß auch Spontini mit nicht günſtigeren Augen betrachtet ward und ihm von vornherein aus den Reihen der Profeſſoren und Schüler des Conſervatoriums ſeine ärgſten Widerſacher erſtanden. Indeſſen verſchmähte er es wenigſtens nicht, aus den Ausfällen ſeiner Feinde Vortheil zu ziehen und ſich den berechtigten Tadel derſelben ernſthaft zu Herzen zu nehmen. Die einactige Oper Milton, die er am 27. November 1804 in der Opéra comique veröffentlichte, durfte ſich einer wärmeren Aufnahme rühmen. Sein Stil — ſo bezeugt Fétis — erſchien hier erweitert und vertieft, ſeine Manier mannigfaltiger, ſeine Harmonik geſättigter und correcter. Das Werk gelangte denn auch wiederholt zur Darſtellung und wurde ſpäter, nachdem der Componiſt eine Uebertragung in's Deutſche veranlaßt hatte, auch in Wien Berlin, Dresden und anderen Orts gehört.

In der Oper „Milton" finden wir Spontini's Namen zum erſten Male mit dem des Dichters Jouy gemeinſam genannt; eine Verbindung, die für ihn von höchſter Bedeutung werden ſollte. Denn Jouy war es, der dem Componiſten in ſeiner „Veſtalin" eine Dichtung überlieferte, die ſeinen Genius zu einer Machtentfaltung trieb, wie er ſie in ſolcher Fülle wol ſelber nicht geahnt hatte. Méhul und Cherubini, denen der Dichter ſein Textbuch zuvor angeboten, hatten daſſelbe als muſikaliſch unbrauchbar zurückgewieſen. Da, nachdem es lange bei Cherubini halb vergeſſen geruht, ging Spontini den Verfaſſer inſtändig darum an und empfing es endlich. Gleich einem Adler, ſagt Berlioz, ſtürzte er ſich auf ſeine reiche Beute, deren Werth er klaren Blickes erkannte. Er ſchloß ſich in einem elenden Winkel ein, unbekümmert um die nöthigſten Lebensbedürfniſſe, ſelbſt die Geſangſtunden vernachläſſigend, mit denen er ſeit ſeiner Ankunft in Paris ſich ſeinen Lebensunterhalt erworben. Voll fieberhaften Eifers ſchuf er nur an der Vollendung des Werkes, das ihn ganz erfüllte. Zwar der Haß ſeiner Pariſer Kunſtgenoſſen, der ihn bis dahin verfolgt hatte, wollte ihn auch dieſer neuen Arbeit nicht froh werden laſſen, und als dieſelbe glücklich beendet, drängten ſich tauſend unüberſteiglich ſcheinende Hinderniſſe vor die Möglichkeit einer Aufführung. Nur dem mächtigen Schutz einer hohen Protectorin, die ſich Spontini inzwiſchen gewonnen, gelang es, derſelben endlich Meiſter zu werden. Die Kaiſerin von Frankreich, Joſephine, hatte Wohlgefallen gefunden an der Kunſt des italieniſchen Maeſtro und ihn, der den Sieger von Auſterlitz in einer Feſtcantate, L'eccelsa gara, feierte (am 8. Februar 1806 im Theater Louvois aufgeführt), zum Hofcompoſiteur und Dirigenten ihrer Capelle ernannt. Sie wünſchte das neue Werk ihres Günſtlings zu hören, und ihr Einfluß triumphirte über die Oppoſition, die ſich gegen denſelben orga-

niſirt hatte. Was half es, daß Alles ſich gegen die Schwierigkeiten und Neuerungen der in Rede ſtehenden Oper empörte, daß man ſie als monſtrös, extravagant und unausführbar verketzerte, daß Adminiſtration, Sänger und Inſtrumentaliſten ſie einmüthig verwarfen und ihm jede einzelne Probe zu einem mühſeligen Kampf werden ließen: das Machtwort Napoleon's gebot die Aufführung des für „unmöglich" Erklärten. Er hatte auf Anregung ſeiner Gemahlin ſich bereits im Februar 1807 die hauptſächlichſten Nummern in den Tuilerien vorführen laſſen, und begehrte nun das Werk, deſſen einzelne Theile ſeine Bewunderung erregt, vollſtändig kennen zu lernen. Und am 15. December 1807 ging die „Veſtalin" in der That in Scene.

Die wohlorganiſirte Gegenpartei des Künſtlers, die bereits die Niederlage eines Oratoriums ſeiner Compoſition erfolgreich angebahnt hatte, das er während der heiligen Woche deſſelben Jahres zu Gehör gebracht, war auch an dieſem entſcheidenden Tage kampfbereit verſammelt. Nur hatte man im Conſervatorium beſchloſſen, ſtatt des gewöhnlichen Syſtems des Auspfeifens diesmal das des Gähnens und Auslachens anzuwenden. Ein Jeder dieſer Conſpiranten ſollte, ſo war es verabredet, am Schluß des zweiten Actes eine Nachtmütze aufſetzen und ſich den Anſchein geben, als falle er in Schlaf. Indeſſen die enthuſiaſtiſche, ſich bis zur Exaltation ſteigernde Stimmung des Publicums machte die Cabale glänzend zu nichte, und von der allgemeinen Wirkung des großartigen Werkes hingeriſſen, fanden die Gegner ſich unfreiwillig ſelber mit unter der Zahl der Beifallſpendenden.

Das freilich hatten ſeine Feinde nicht erwartet; ſelbſt ſeine Freunde hatten es kaum zu hoffen gewagt. Wol ließ die Kritik es nicht an Stimmen fehlen, die die Tragweite dieſes Erfolges mindeſtens anzweifelten oder herabwürdigten, da ſie die Thatſache

deſſelben nicht zu verleugnen vermochten. Während man ſich einerſeits darin gefiel, die Factur des vielbeſprochenen Kunſtwerks zu bemängeln, die „Ungeheuerlichkeiten der Stimmbehandlung,“ die „unnatürlichen Modulationen“, die „fehlerhafte Harmonieführung“ tadelnd hervorzuheben, ſich aber andererſeits der dramatiſchen Schlagkraft und imponirenden Macht deſſelben nicht erwehren konnte, ſuchte man ſich ſchließlich damit abzufinden, daß man dem Componiſten ſeine Autorſchaft ſtreitig machte. Nur dank fremder Beihülfe, meinte man, habe die Veſtalin ihre jetzige Geſtalt empfangen; Spontini ſelber habe wenig oder nichts dazu gethan — und dieſe wunderliche Sage wurde in verſchiedenen muſikaliſchen Kreiſen Frankreichs und Italiens noch Jahre lang mit Vorliebe gepflegt.

Befremdlich, in Wahrheit, erſcheint auch dem vorurtheilsloſen Blick die gewaltige Kluft, die Spontini's bisheriges Schaffen von ſeinem neu gewonnenen Standpunkte trennt. Von den leichtfertigen Erzeugniſſen ſeiner italieniſchen Epoche zur erhabenen Geſtalt ſeiner Veſtalin führt augenſcheinlich keine Brücke hinüber; wir müßten denn den „Milton“ — im Grunde vielmehr eine Veredlung ſeines italieniſchen als eine Vorbereitung ſeines franzöſiſchen Stils — als ſolche betrachten. Aber lehrt uns die Kunſtgeſchichte nicht in Händel und Gluck Beiſpiele ähnlicher Wandlungen erkennen? Und die Schöpfungen Gluck's vor allem waren es, die den Genius Spontini's aus ſeinem Schlummer weckten und ihm ein reineres Ideal vor die Seele ſtellten, ein erhabeneres Tonreich erſchloſſen. Ihre tiefe Poeſie muthete ſeinen ſtolzen, dem Grandioſen zugewandten Sinn ſympathiſcher an, als das heitere Element der vaterländiſchen Opera buffa, und ihre ernſte Wahrheit des Ausdrucks und der Charakterzeichnung imponirte ihm, der ſelbſt ein Charakter war,

geſeſtet bis zum Starrſinn. Mit Leidenſchaft gab er ſich ihrem Studium hin, nachdem die große Oper zu Paris ihm zuerſt ihre Bekanntſchaft vermittelt; gleichzeitig aber gönnte er auch Méhul und Cherubini Antheil an jener Erneuerung ſeines künſtleriſchen Menſchen, an der Vertiefung ſeiner geſammten dramatiſchen Beſtrebungen, die in der Veſtalin zur lebendigen Bethätigung gelangten. Und in den Bahnen Gluck's vornehmlich, den er ſelber oft als ſeinen eigentlichen Lehrer bezeichnete, trachtete er weiter zu ſchreiten. Wie Dieſem, ſo galt auch ihm Einheit des Stils, dramatiſche Wahrheit, Kraft des Ausdrucks als höchſtes Ziel. Daneben kam ihm das Feuer des Südländers und deſſen Gabe üppigen Geſanges zu ſtatten, zu dem ſich noch eine franzöſiſche Errungenſchaft: die Vorliebe für den Rhythmus, die friſche lebensvolle Beweglichkeit geſellte. Das Alles bezeugt ſeine Veſtalin. In ihr fand er den Stoff, der ſeine Begeiſterung entflammte und ſeine bis dahin gebunden ſcheinenden Fähigkeiten mit einem Male entfeſſelte, in ihr ſchuf er eine muſikaliſche Tragödie, wie wir ihr nach Cherubini's Medea wenig andere zur Seite zu ſetzen haben. Er ſelber hat das hier Erreichte nimmer zu übertreffen vermocht, ſo ernſthaft er auch weiter arbeitete und nicht müde wurde, ein jedes ſeiner neuen Werke mit reichen Wirkungen und ſich ſteigerndem Glanze auszuſtatten. Jenen ſpäteren Erzeugniſſen gegenüber hält ſich die Veſtalin, trotz all' des ihr innewohnenden Reichthums, in ſchlichteren Grenzen; ſie verzichtet auf die Pracht des äußeren Aufwandes, die Jene fordern. Den Kampf zwiſchen Pflicht und Neigung, Religion und Leidenſchaft ſchildert ſie in ergreifender Wahrhaftigkeit und gipfelt ſich namentlich im zweiten Acte, den Frankreichs geiſtreichſter Muſikkritiker der Neuzeit einem gigantiſchen Crescendo vergleicht, zu tief tragiſcher Wirkung. Feurig

und würdevoll ſchreitet die Handlung vorwärts; die Charakteriſirung iſt ſcharf und prägnant, wenn auch noch nicht zu jener Individualiſirung ausgebildet, die erſt modernen Beſtrebungen als Preis vorbehalten blieb. In feiner Weiſe erſcheint ſie auch auf das Orcheſter übertragen, das in den längeren oder kürzeren Introductionen das Auftreten der handelnden Perſonen und deren jedesmalige Affecte deutlich erkennbar vorbereitet; Motive, Inſtrumente und Tonfarben ſind allenthalben mit Vorbedacht und künſtleriſcher Rückſicht gewählt. „Die Inſtrumente gleichen Schauſpielern, deren Sprache ebenſo ausdrucksvoll iſt, wie die auf der Bühne.“ Eine ungewöhnlich hervorragende Rolle im Verhältniß zu dem Gebrauche jener Zeit, iſt den Recitativen zuertheilt, die an Umfang und Bedeutſamkeit ſelbſt die Arien und geſchloſſenen Muſikſtücke übertreffen und die alte dramatiſche Nothbrücke, den geſprochenen Dialog, aus ſeiner behaglichen Breite verdrängen. Hier geht Spontini, im directen Anſchluß an Gluck, auch über Cherubini ein gutes Stück hinaus. Wie ſein Schaffen, im Gegenſatz zu dem claſſiſch-objectiven des Letzteren, ein mehr ſubjectives war, ſo erſcheinen auch ſeine Recitative vor allem individueller gefärbt. Sie ſind immer obligat, ſtatt der altgewohnten Monotonie intereſſant und mannigfaltig behandelt und — es gilt dies ſelbſtverſtändlich nur von dem Originaltexte, der franzöſiſchen Sprache — von muſtergültiger Declamation. Wir erinnern nur beiſpielsweiſe an das Recitativ des Oberprieſters: „O Frevel, o Nacht voll Grau'n“, oder an diejenigen der Julia: „Was wag' ich zu thun?“ „Weh' mir! athme ich noch Leben!“ „Mein Leben iſt verwirkt“, oder an die Scene mit Licinius: „Seh' ich Dich!“ Von Arien und Enſembles, darin ebenfalls eine geſteigerte Uebereinſtimmung zwiſchen Text und Ton zum leitenden Princip erhoben, erwähnen wir nur die

Arie Julia's „Göttin voll Strafbegier", ihr Gebet und Lebewohl. Das Letztere nannte Spontini ſelbſt ſein Lieblingsſtück in der Oper und ſein Schmerzenskind. Es enthält — ſo erzählte er — ſeinen eigenen Abſchied vom Leben, ſeine Trauerklage um die Geliebte, die ihm der Tod geraubt. Reden vielleicht eben darum dieſe Töne mit ſo lebendiger Unmittelbarkeit zu unſerm Herzen? Ebenſo iſt das Duett zwiſchen Licinius und dem Oberprieſter, welches Weber für eins der ſtaunenswürdigſten, das ihm bekannt, erklärte, und das ganze wunderbare Finale des zweiten Actes beſonders hervorzuheben.

Das geſammte muſikaliſche Colorit birgt neue und originelle Effecte, darunter eine eigenthümliche Anwendung der Blasinſtrumente, mit faſt unbedingtem Ausſchließen der höchſten Noten der kleinen Flöte, Oboe und Clarinette; eine beſondere Bevorzugung der Bratſchen, die bald in Maſſen, bald wie die Geigen in erſte und zweite getheilt auftreten, des Blechs, das ſpäter eine ſo gehäufte Benutzung fand, die erſte Einführung der nachmals ſo vielfach gemißbrauchten großen Trommel, und dergleichen mehr. Charakteriſtiſch iſt ferner die häufige Accentuirung der ſchlechten Tacttheile, die Auflöſung von Diſſonanzen in einer anderen Stimme, als in der ſie gehört wurden, ein Untergrund von breitwogenden, harpeggirenden Baßfiguren. In der Inſtrumentation wie im melodiſchen und harmoniſchen Stil iſt Spontini ſein eigenes Muſter. Seine Modulationen ſind kühn und fremdartig, nicht frei von Excentricitäten nach damaligem Maßſtab. „Er war", ſagt Berlioz,*) „der Erſte, welcher kühner Weiſe in der dramatiſchen Muſik die ſogenannten der Haupttonart fremden, ſowie die enharmoniſchen Modulationen anwandte.

*) Geſammelte Schriften. Deutſche Ausgabe von R. Pohl. 2. B. Leipzig, Heinze. 1865.

Aber obgleich in ſeinen Werken ziemlich häufig, ſind ſie doch ſtets wol begründet und mit bewunderungswürdiger Kunſt angebracht. Er modulirt nie ohne hinlänglichen Grund. Einige ſeiner excentriſchen Modulationen ſind Blitze des Genies.“ „Das freilich“, heißt es an anderer Stelle, „war ſein Hauptverbrechen, Accorde und Modulationen anzuwenden, welche der Gebrauch noch nicht zum Gemeingut gemacht hatte, und bevor die Muſikprofeſſoren darüber entſchieden hatten, ob es erlaubt ſei, ſie anzuwenden.“

Techniſche Unvollkommenheiten aller Art wurden Zeit ſeines Lebens an Spontini's Schöpfungen gerügt, und ohne Zweifel ward ſeine techniſche Ausbildung und Begabung weit überragt von ſeinem dramatiſchen Genie. Er war in erſter Linie Dramatiker und ward als Muſiker nur groß, inſofern Dieſer Jenem diente. Als ſpecifiſcher Muſiker und Inſtrumentalcomponiſt, im Quartett oder der Symphonie, frei aus ſich ſelbſt heraus ſchaffend, ohne die ihm von außen zukommende Idee, den ihn bewegenden dramatiſchen Stoff, würde er wol nie zu einer Bedeutung emporgeſtiegen ſein, wie er ſie nun in Anſpruch nimmt. Seine Kraft ward erſt groß mit ſeinen Zielen; mit der Wichtigkeit der Scenen, mit der Heftigkeit der Leidenſchaft, die er darzuſtellen unternahm, wuchs ſeine Begeiſterung, ſein Vermögen. Das Techniſche, die Ausführung der Ideen, die ihm groß und gewaltig zuſtrömten, machte ihm allezeit viel zu ſchaffen; er war nicht fruchtbar im Geſtalten, und leicht und flüchtig ging es ihm nur von der Hand, ſo lange er die heimiſche Opernbühne um einige Eintagsgebilde zu bereichern bemüht war. Die großen Dramen Spontini's kamen nicht mühelos in die Welt; ſie erfuhren immer erneute Umgeſtaltungen, bevor der Meiſter ſie für vollendet erklärte. Die zahlreichen Umänderungen

in der Partitur der Veſtalin, die er noch während des Einſtudirens derſelben vorgenommen und die der Opernverwaltung enorme Copiekoſten verurſachten, die dreimalige Umarbeitung des Cortez wie die des Schluſſes der Olympia ſind redende Beweiſe der ſtrengen Selbſtkritik, die ihr Schöpfer übte. Großes, Ungewöhnliches forderte er von ſich, und ſein Stolz that ſich nie genug. Von raſtloſem, unermüdlichem Streben geleitet, trachtete er ſich unſterblichen Ruhm zu gewinnen, Glanz und Ehren, wie ſie die Namen der gefeierten Kriegshelden und Staatsmänner um ihn her umgaben, auch auf ſeine Stirn zu häufen. Die Ruhmesatmoſphäre des Napoleoniſchen Hofes, in deren Mitte er lebte, ſie nährte in ihm nur das Verlangen, es Allen zuvor zu thun und ſich auf dem friedlichen Felde der Kunſt die Palme des Siegers zu erobern. Und es gelang ihm. Die Geſchichte der Kunſt kennt keinen zweiten Namen, der ſo wie der ſeine als Repräſentant des neuen Cäſarenthums und ſeiner Herrlichkeit erſchiene, kein Kunſterzeugniß, dem ſo wie dem ſeinen das Bild jener Epoche voll Kriegsluſt und Waffenſchimmer, voll Heldenthum und ſcheinbar wiederauflebender antiker Größe aufgeprägt wäre. Wenn es der Beruf des Künſtlers iſt, den wahren Inhalt ſeiner Zeit im Kunſtwerk feſtzuhalten für alle Zeiten, ſo hat Spontini ſeine Aufgabe erfüllt.

Wie völlig er mit ſeinen Beſtrebungen im Boden ſeiner Zeit gewurzelt und ihre Glorie im Kunſtgebilde wiedergeſpiegelt, das erkannte dankbar auch Er, der dieſe Zeit beherrſcht. Napoleon lohnte ihn mit ſeiner höchſten Gunſt. Erfreut über einen Sieg, den er ſelbſt vorherverkündet, ließ er dem Componiſten der Veſtalin zehntauſend Franken aus ſeiner Privatchatulle reichen; auch ſeine Gemahlin Joſephine überhäufte ihn mit Beweiſen ihres Wohlwollens. Und auch auf die Dauer bewährte die

Oper Spontini's ihre zündende Kraft. Hunderte von Vorſtellungen reichten nicht hin, den Enthuſiasmus der Pariſer zu ermüden, was auch die Gegner des Meiſters ſagen und ſchreiben mochten. Endlich aber legte ein gerechtes Geſchick auch dieſen Letzteren Schweigen auf. Als es ſich nämlich um die Vertheilung des großen Decennal-Preiſes handelte, den Napoleon geſtiftet und der der bedeutendſten muſikaliſch-dramatiſchen Schöpfung zuerkannt werden ſollte, da ward von der damit beauftragten muſikaliſchen Section des Institut de France die Veſtalin dieſer Auszeichnung würdig befunden. Gern hätte man den Preis einem Andern gereicht, doch fand ſich kein Werk, das ſich an allgemeinem Erfolg und dramatiſcher Wirkung mit dieſem einen zu meſſen vermochte, und dennoch geſchah dies während einer Epoche, da ein Cherubini, Méhul, Grétry, Leſueur, Catel noch inmitten ihres Schaffens ſtanden. Die öffentliche Stimme aber hatte zu nachdrücklich zu Gunſten der Veſtalin gezeugt, als daß man dieſelbe, auch dem beſten Willen zum Trotz, zu überhören im Stande geweſen wäre. Der von Méhul verfaßte Bericht, der den Urtheilſpruch der Jury im Moniteur veröffentlichte, conſtatirt „den Schwung, den Glanz, die Grazie der Muſik und die Superiorität des Erfolges des intereſſanten, wahrhaft tragiſchen Werks.“ Mit dieſer Erklärung ward der Oppoſitionspartei ihre eigentlichſte Baſis entzogen und ihre fernere Thätigkeit gelähmt.

Inzwiſchen ruhte Spontini auf ſeinen Lorbeeren nicht aus. Schon begann er ſich wiederum mit einer Tondichtung antiken Genres zu beſchäftigen, die den Oreſtes und ſeine Schweſter Electra zum Gegenſtand hatte, als ihm der Kaiſer den Wunſch ausdrücken ließ, vielmehr eine Epiſode der ſpaniſchen Geſchichte zur Behandlung zu wählen, als deren Helden er Ferdinand Cortez beſtimmte. Soeben an dem ſpaniſchen Feldzug planend, wollte Bonaparte ſei-

nem Unternehmen Popularität verſchaffen und eine Nation glorifi=cirt ſehen, deren Krone er unter ſein Scepter zu bringen gedachte. Aus den vereinigten Beſtrebungen des vom Kaiſer beauftragten Hofdichters Esmenard und Jouy's ging das Textbuch der Oper hervor, die unter dem Titel: „Ferdinand Cortez oder die Erobe=rung von Mexiko“ am 28. November 1809 zur erſten Darſtellung gelangte. Sie ward, mit allem Glanz in Scene geſetzt, zu einem neuen Triumph für den Meiſter. Der allerhöchſte Beifall ſeines kaiſerlichen Protectors ſteigerte denſelben noch. Die politiſchen Abſichten, die dieſer an den Cortez geknüpft, ſcheiterten allerdings, und die Verherrlichung des Nachbarvolkes, dem gegenüber das bis dahin unfehlbare Waffenglück des franzöſiſchen Heeres verſagte, wurde ihm allmälig ſo unbequem, daß er ſchließlich den Befehl ertheilte, die außerordentlich zahlreich beſuchten Aufführungen zu ſiſtiren. Erſt nach dem Sturze Napoleon's nahm das Werk ſeinen Platz im Repertoire der großen Oper wieder ein, um ihn dauernd und länger ſelbſt als die Veſtalin zu behaupten.

An Glanz und ſceniſchem Pomp, an Aufwand äußerer Mittel iſt „Cortez“ ſeiner Schweſteroper bei weitem überlegen. Das ihm innewohnende ritterlich=heroiſche Element, der hiſtoriſche Hinter=grund gebot oder geſtattete wenigſtens eine Prachtentfaltung, wie ſie den verſchwenderiſchen Neigungen Spontini's entſprach. Das Großartige war und blieb nun einmal das Gebiet, das er mit ſouveräner Gewalt beherrſchte. Er liebte nicht zu kargen und die Kunſt der Beſchränkung lag ſeinem künſtleriſchen und menſchlichen Charakter fern. Doch bedient er ſich des äußeren Schaugepränges nicht um ſeiner ſelbſt willen, nicht um der Mode zu huldigen, oder dem Gelüſte der Maſſen zu fröhnen, ſondern lediglich als Mittel, welches der Verlebendigung ſeiner künſtleriſchen Abſichten gilt. Eben hierin liegt das weſentlichſte Merkmal, das ihn von

ſeinen oberflächlicheren Nachfolgern unterſcheidet. Wie Auber, Meyerbeer, Halévy und Andere die von ihm angebahnte franzöſiſche „große Oper" ausbauten, veräußerlichten ſie das Kunſtwerk mehr und mehr und gaben es unter die Herrſchaft des Effects dahin. Auch Wagner folgte in ſeinem „Rienzi" keinem höheren Leitſtern; erſt ſeine ſpäteren Arbeiten haben bewieſen, daß er Spontini mehr und Beſſeres als manchem Andern dankt. Und iſt es nicht, als ob ſich um ſeinetwillen in unſern Tagen die alten Kämpfe wiederholten, die ſich einſt gegen Spontini erhoben, als ob gegen ſeine Kunſtprincipien dieſelben Gegner wieder auferſtänden, die gleichen Scenen ſich von neuem abſpielten, wie ſie vor ſechs oder ſieben Jahrzehnten dem kühnen Italiener das Leben vergällten? Wie dazumal, ſo gelten auch heute dieſe Anfeindungen vorzugsweiſe dem freien Harmoniker, der im Gebrauch nicht den alleinigen Geſetzgeber anerkennt; dem genialen Declamator, dem lebensvolle Wahrheit erſtes Erforderniß; dem ſtolzen Phantaſten, dem über ſeinem dichteriſchen Geſtalten der Maßſtab des leicht und praktiſch Ausführbaren entſchwindet; dem verſchwenderiſchen Geiſt, der nicht nach dem Wieviel? nicht nach den weiſen Regeln der Haushaltung fragt, deren Beobachtung dem beſcheidneren Vermögen gegenüber wol ziemt. Nichtsdeſtoweniger folgten ſie Beide ſehr verſchiedenen Idealen. Die Oper als ſolche dramatiſcher zu geſtalten und mehr dem Drama anzunähern, damit begnügte ſich Spontini; ſie dieſem völlig zu aſſimiliren und, ihre hergebrachten Formen durchbrechend, zum wirklichen geſungenen Drama umzuſchaffen, iſt ihm nie in den Sinn gekommen. „Er war", ſagt Wagner in der „Erinnerung", die er ihm gewidmet,*) „das letzte Glied einer Reihe von Compo-

*) Geſammelte Schriften, B. 5.

niſten, deren erſtes Glied in Gluck zu finden iſt. Was Gluck wollte und zuerſt grundſätzlich unternahm: die möglichſt vollſtändige Dramatiſirung der Opernscantate, das führte Spontini — ſo weit es in der muſikaliſchen Opernform zu erreichen war — aus." Jeden weiteren Schritt über das von ihm Geleiſtete hinaus aber erklärte er nicht allein für ſich ſelber, ſondern auch für jeden Andern unmöglich, und die Ahnung einer Entwickelung des muſikaliſch-dramatiſchen Kunſtwerkes im Wagner'ſchen Sinne lag ihm ſo gänzlich fern, daß er Richard Wagner keinen größeren Freundſchaftsdienſt erweiſen zu können glaubte, als ihm von der Carrière eines dramatiſchen Componiſten, auf der er, Spontini, jedwedem ſeiner Nachfolger ja doch alle irgend zu gewinnenden Lorbeeren vorweggenommen, ernſtlich abzurathen. „Meinen Sie," äußerte er zu ihm, „daß Jemand noch etwas Neues zu erfinden vermöchte, nachdem ich, Spontini, ſelber erkläre, meine früheren Werke in keiner Weiſe übertreffen zu können? Worin auch ſollte dieſes Neue beſtehen? In der Veſtalin habe ich einen römiſchen, im Cortez einen ſpaniſch-mexikaniſchen, in der Olympia einen griechiſch-macedoniſchen, in Agnes von Hohenſtaufen endlich einen deutſchen Stoff componirt: alles Uebrige taugt nichts!" Mit den Kindereien des ſogenannten romantiſchen Genres „à la Freiſchütz", fügte er hinzu, gebe ſich ja doch kein ernſter Mann ab; denn die Kunſt ſei etwas Ernſtes, und allen Ernſt habe er erſchöpft. Aus welcher Nation endlich ſolle auch der Componiſt kommen, der ihn überbieten könnte, da weder die Italiener, noch die Franzoſen, noch die Deutſchen die Fähigkeit dazu hätten? — Der Gedanke, daß der junge Meiſter ſelber, zu dem er dieſe Worte geſprochen, einſt auch über ihn, wie über ſo viele Andere hinwegſchreiten

und neue, bisher ungeahnte Wege erſchließen würde, beunruhigte, ſo ſcheint es, nicht einen Moment lang ſeine von der eigenen Größe bis zur Trunkenheit erfüllte Seele. —

Nicht durch ſeinen ſceniſchen Reichthum allein unterſcheidet ſich übrigens der moderne farbenprächtige Cortez von der im claſſiſchen Gluck'ſchen Stile gehaltenen Veſtalin; auch ſeine muſikaliſche Anlage iſt abwechslungsvoller, durch häufige charakteriſtiſche Enſembles belebt und unterbrochen. Der Chor greift thätig und unmittelbar in die Handlung ein und vereinigt ſich mit dem Orcheſter zu jenen grandioſen Maſſenwirkungen, in denen die große Oper ſpäter einen ihrer vornehmſten Effecte ausbeutete. So der Chor der mexikaniſchen Frauen im erſten Finale und vor allem die berühmte Aufruhrſcene, über welche Berlioz, nach einer Aufführung des Cortez, ſeiner Begeiſterung in einem Brief an den Componiſten mit den Worten Luft machte: „Ruhm! Ruhm! Ruhm und Ehre dem Manne, deſſen mächtiger, vom Herzen erwärmter Gedanke dieſe unſterbliche Scene geſchaffen hat! Niemals, in keinem Kunſtwerke fand der Zorn ſolchen Ausdruck! Niemals wurde kriegeriſcher Enthuſiasmus glänzender und dichteriſcher geſchildert! — Hat man je im gleichen Licht, in gleichen Farben Kühnheit und Willenskraft gezeigt, dieſe ſtolzen Töchter des Genies? — Nein! Niemand glaubt es. Es iſt wahr, es iſt ſchön, neu und erhaben! Lebte die Kunſt nicht von der öffentlichen Mildthätigkeit, ſo gäbe es in Europa ein Theater, ein lyriſches Pantheon, das ausſchließlich der Darſtellung monumentaler Meiſterwerke geweiht wäre, die in langen Zwiſchenräumen, mit ihrer würdiger Sorgfalt und Pracht von wahrhaften Künſtlern bei feierlichen Kunſtfeſten, vor eindrucksfähigen und verſtändnißvollen Zuhörern aufgeführt

würden.*) Leider aber wird die Muſik, welche man des Vorrechts ihrer edlen Abſtammung enterbt hat, faſt überall nur als Findelkind betrachtet. — Adieu, theurer Meiſter, es giebt eine Religion des Schönen, und ich bekenne mich zu ihr. Wenn es meine Pflicht iſt, große Leiſtungen und große Männer zu bewundern, ſo fühle ich, indem ich Ihnen die Hand drücke, daß es noch viel mehr ein Glück iſt."

Begabte Darſteller allerdings beanſprucht die in Rede ſtehende Scene, ſoll ſie nicht aller Wirkung verluſtig gehen. Spontini ſtellt bedeutende Anforderungen an die Interpreten ſeiner Rollen. Sie müſſen das Maß herkömmlicher Leiſtungen weit überſchreiten, um für die ſeinen geſchickt zu ſein. Daher die ſteten Klagen der Sänger, von Madame Branchu, der ruhmreichen Pariſer Tragödin, welche dem Autor der Veſtalin erklärte, „daß ſie ſeine unſangbaren Recitative niemals lernen würde", bis zu der graziöſen Seidler-Wranitzky, die, wenn nach den ungewohnten Anſtrengungen ihre phyſiſche Kraft ſie zu verlaſſen drohte, des tyranniſchen Mannes Zuſpruch: „Il faut braver, Madame", wieder aufrichtete. An der Widerſpenſtigkeit des erſten Oberprieſters auch hätte beinahe die Inſcenirung der Veſtalin an der Pariſer Oper Schiffbruch gelitten. Schon hatte Spontini, empört über die Unfähigkeit deſſelben, ſeine Rolle in's Feuer geworfen, als ein glücklicher Griff Dérivis', des ſpäter ſo berühmt gewordenen Repräſentanten dieſer Partie, ſie noch rettete, um ſie ſich fortan anzueignen.

Spontini's Rollen ſind nicht, was man gemeinhin dankbar nennt. Durch die ſchmeichelnde Cantilene und blendende Coloratur

*) Seltſam berührt ſich hier der Gedanke des franzöſiſchen Meiſters mit dem Ideal unſres deutſchen Richard Wagner!

der herrſchenden italieniſchen Oper verwöhnt, die für Jeden ein Concertſtück in Bereitſchaft hatte, das ſeine Vorzüge im hellſten Lichte zeigte, bequemte man ſich nur ungern zu den ſchwierigen Intervallen der langen Recitative, den tragiſchen Accenten, dem Aufgebot körperlicher und ſeeliſcher Kräfte, das ſie erheiſchen.

Man wollte ſich „ſeine Stimme nicht verderben.“ Dies heutigen Tages den Dramen Wagner's gegenüber ſo landläufige Schlagwort war auch ſchon zu Spontini's Zeit den Sängern geläufig. Verzichtete doch ſelbſt eine Künſtlerin, wie die erwähnte Seidler-Wranitzky aus dieſem Grunde auf die Triumphe, die ſie als Veſtalin feierte, und gleichwol beherrſchte ſie dieſe Rolle dergeſtalt, daß nachdem ſie dieſelbe Jahre lang nicht geſungen, ſie im Stande war, ſie inmitten einer Vorſtellung auf den Wunſch des Königs plötzlich zu übernehmen, als die Interpretin der Julia ſich allzu unzulänglich erwies. Vielleicht iſt der Mangel an Sängern im großen dramatiſchen Stil einer der zwingendſten Gründe der ſeltenen Erſcheinung Spontini'ſcher Opern auf der heutigen Bühne.

Die recitativiſche Behandlung iſt auch im Cortez wie in den ſpäteren Schöpfungen des Tondichters überwiegend und an Schönheiten reich. So das bewundernswürdige Recitativ, welches das Duett zwiſchen Amazily und Telasco einleitet. Unter den Arien gebührt der des Telasco „O Vaterland“ und derjenigen Amazily's „O Gott, ſie iſt nicht mehr“ der höchſte Preis. Die mehrfach eingefügten Märſche und Ballets ſind voll Adel und Grazie. Im Ganzen macht ſich eine eigenthümlich ſcharf markirte, ſehr energiſche Rhythmiſirung geltend, die dem kriegeriſchen Stoff entſpricht. Eben dieſer Stoff aber hat es in der Hauptſache zu verantworten, wenn wir dem „Cortez“ auffallend kühl und ſpröde gegenüberſtehen, wenn er uns nur

Bewunderung ſtatt lebendigen Antheils abnöthigt. Er berührt uns zu exotiſch, um uns zu wirklicher Mitleidenſchaft zu ziehen, und alle Tugendhaftigkeit der braunen Heldin im Federkleid iſt ebenſowenig als Meyerbeer's Afrikanerin im Stande, uns mehr als ein gewiſſes humanes Intereſſe abzuzwingen. Selbſt des Sieges der Civiliſation über die Barbarei freuen wir uns, im Hinblick auf das gute Recht des im Grunde braven Montezuma und ſeines tapfern Feldherrn, nicht unverkümmert.

Aehnliches vielleicht mochte auch der Componiſt empfinden und ſich dadurch zu den wiederholten Umarbeitungen veranlaßt ſehen, denen er ſein Werk im Jahre 1816, gemeinſam mit Jouy, und 1824 in Berlin unterwarf. In der Geſtalt, die es zuletzt empfangen, ſehen wir es dort, wo es heimiſch, noch heute auf der Bühne. Denn nicht nur in Paris, wo Spontini's Schöpfungen mit denen Gluck's Jahre lang die Grundveſten des Repertoires der großen Oper bildeten, auch in Deutſchland fanden ſie alsbald Eingang. In Wien ſah man die Veſtalin 1810, den Cortez zwei Jahre ſpäter mit vielem Beifall erſcheinen, und bald folgten Berlin, München, Dresden, Caſſel und andere Orte dieſem Beiſpiele nach. Zu jener Zeit hörte ſie auch Beethoven, der die Erſtere vor allem ſeines ſonſt ſo ſparſam geäußerten Lobes werth erachtete und zugleich das Libretto derſelben anerkennend beurtheilte, und faſt vier Jahrzehnte ſpäter ſchrieb Robert Schumann in ſein Dresdner „Theaterbüchlein": „Cortez von Spontini mit Entzücken zum erſten Male gehört."

Während der Maeſtro ſich ſolchergeſtalt in Deutſchland Sympathien erweckte, war er ſelbſt im Intereſſe deutſcher Muſik im Auslande nicht müßig. Im Jahre 1810 zum Director und Miteigenthümer der italieniſchen Oper im Odéon ernannt, die,

mit dem von Duval geleiteten Luſtſpiel vereinigt, den Namen eines Théâtre de l'Imperatrice annahm, ließ er es eine ſeiner nächſten Sorgen ſein, das franzöſiſche Publicum mit Mozart's Don Juan zuerſt bekannt zu machen. Auch deſſelben Meiſters Così fan tutte und Figaro's Hochzeit folgten ſpäter.

„Dies gelang ihm nicht ohne Mühe," ſagt ein Pariſer Bericht von 1812. „Denn die italieniſchen Sänger ſind der harmoniereichen, ſchwer auszuführenden deutſchen Muſik nicht ſehr hold; allein Spontini wußte alle dieſe Hinderniſſe zu beſiegen. Seitdem er an der Spitze der Direction ſteht, hat er das Orcheſter ſo vervollkommnet, daß es gegenwärtig unſtreitig das erſte in Paris iſt." „Zugleich," heißt es an derſelben Stelle weiter, „vermehrte er die Geſellſchaft mit den erſten Talenten Italiens" und erzielte vermöge derſelben eine Wiedergabe der italieniſchen Meiſterſchöpfungen, „deren Vollendung nichts zu wünſchen übrig ließ." Möglichſte Mannigfaltigkeit des Repertoires anſtrebend, veranſtaltete er auch eine Reihe von Concerten, die von vielem Erfolg begleitet waren, und deren Programm unter anderm eine Symphonie Haydn's, einige Theile ſeiner „Schöpfung" und Mozart's Requiem enthielt. Jedoch blieb er nicht lange im Beſitz dieſer Stellung. Das Deficit, das ſich bei dem von Duval verwalteten Luſtſpiel in unliebſamer Weiſe fühlbar machte, ward, unbillig genug, auch auf Spontini's Rechnung geſetzt, und die hieraus hervorgehenden Streitigkeiten endigten damit, daß er 1812 von der kaiſerlichen Theaterintendanz ſeines Amtes enthoben wurde. Zwar ſuchte man zwei Jahre ſpäter den ungerechten Spruch wieder gut zu machen, inſofern ihm der Miniſter des königlichen Hauſes das frühere Privilegium von neuem übertrug; doch allerhand Machinationen Paer's, ſo ſagt man, bewogen ihn nun freiwillig zurückzutreten, und

dieſem und der Catalani, die ſich um daſſelbe beworben, das Feld zu räumen.

Der Sturz des Kaiſerreichs und die Thronerhebung der legitimen Dynaſtie blieb auf die äußere Lage Spontini's ohne ſonderlichen Einfluß. Auch unter dem neuen Regime erkannte und ſchätzte man ſeine künſtleriſche Bedeutung; nur gebrach es an der Gelegenheit oder am Willen, dieſelbe entſprechend zu verwerthen und zu lohnen. Seine Erhebung zum Ritter der Ehrenlegion und eine Penſion von zweitauſend Francs mit dem Titel eines königlichen Hofcomponiſten war Alles, was er der Gunſt der Bourbonen dankte.

Seine ſchöpferiſche Thätigkeit war indeſſen ſeit der Vollendung des Cortez wenig wirkſam. Zwei Gelegenheitscompoſitionen: die Oper „Pélage, ou le roi et la paix“, welche, die Wiederkehr des Friedens feiernd, am 23. Auguſt 1814 in Scene ging, und „Les dieux rivaux“, eine Ballet-Oper, die er in Gemeinſchaft mit Perſuis, Berton und Kreutzer für die Vermählung des Herzogs von Berry ſchrieb und am 21. Juni 1816 aufführte, umſchließen die Summe ſeiner derzeitigen Productionen.*) Gering an Gehalt und Erfolg, waren ſie bald vergeſſen. Der Genius ihres Schöpfers hatte wenig Theil an ihnen. Fades Lobſingen behagte ihm nicht; es bedurfte großer, leidenſchaftlich bewegter Stoffe, um ſeine Inſpiration zu wecken. Und ein ſolcher ließ nicht lange auf ſich warten. Als Perſuis nämlich die Direction der großen Oper überkam, erkannte er die Nothwendigkeit, Spontini's Kraft für dieſelbe zu gewinnen und mit

*) Zwar hat man eben jener Periode noch die dramatiſchen Arbeiten: „La colère d'Achille“ (1816), „Louis IX. en Egypte“ (1817) und „Artaserse“ (1819) zugeſchrieben; doch bezweifelt Fétis, der betreffs deſſen Nachforſchungen in Paris anſtellte, die Richtigkeit dieſer Angabe

ihrer Hülfe dem lückenhaft gewordenen Repertoire der Anſtalt friſchen Aufſchwung zu verleihen. Das äußerſt glückliche Reſultat der Wiederaufnahme des Cortez (1817), wie der „Danaiden“ von Salieri, welche Letztere Spontini auf des Componiſten Wunſch mit einigen neuen Einlagen — darunter ein berühmt gewordenes Bacchanal — verſehen hatte, ließ das Genie des Künſtlers in einem neuen glänzenden Lichte erſcheinen. Genug, er ward mit der Compoſition einer Oper betraut, deren Dichtung: „Olympia“, ein altgriechiſches Sujet, aus der Doppelautorſchaft von Briffant und Dieulafoy hervorging.

Mit höchſter Ungeduld erwartet und endlich nach wiederholter Verzögerung am 15. December 1819 zum erſten Male aufgeführt, erfüllte das neue Werk nicht die Hoffnungen, zu denen die Bewunderer des Componiſten ſich berechtigt glaubten. Die franzöſiſchen Berichte aus jener Zeit belehren uns in ſeltener Uebereinſtimmung, wie ſchnell das zuvor ſo geſpannte Intereſſe des Publicums erlahmte, und wie wenig man ſein Unbefriedigtſein einem Erzeugniß gegenüber verbarg, das der Direction allerdings die enorme Summe von 240,000 Francs gekoſtet hatte. Bereits bei der zweiten Vorſtellung zeigte ſich eine bedenkliche, weiterhin nur noch zunehmende Leere im Zuhörerraum; unglückliche politiſche Verhältniſſe und die Spontini gegenüber immer geſchäftigen Intriguen kamen noch hinzu, um den ohnehin ſpärlichen Erfolg der „Olympia“ vollends zu vernichten. Wenige Monate ſpäter (im Februar 1820) ward, in Folge der Ermordung des Herzogs von Berry, das Theater geſchloſſen und die Oper ſomit der Möglichkeit beraubt, ſich allmälig in die Gunſt der Pariſer einzuleben. Selbſt ein acht Jahre ſpäter (1827) wiederholter Verſuch glückte nicht beſſer; damals war es Roſſini, deſſen Zauberſtab mit abſolutiſtiſcher Macht auch die

franzöſiſche Muſikwelt beherrſchte, keine Größe neben ſich duldend, jegliche andere Leiſtung in den Schatten ſtellend. Nicht einmal der außerordentliche ſceniſche Luxus der Olympia, noch die vollendete Wiedergabe der einzelnen Rollen — darin ſich vorzüglich die Statira der Madame Branchu hervorthat — vermochte das Urtheil der doch vorwiegend dem Aeußerlichen, Sinnlichen der Erſcheinung zugewandten Franzoſen milder zu ſtimmen. Gar vielfach beſonders ward der Text; aus dem die liberal Geſinnten des Landes unliebſame politiſche Anſpielungen heraus hören wollten, für die mangelnde Wirkungskraft des Ganzen verantwortlich gemacht. Fétis bezeichnet denſelben geradewegs als mißlungen und rügt, daß die Verfaſſer aus dem Originalgedicht — Voltaire's gleichnamiger Tragödie — in ihre Opernbearbeitung mehr herübergenommen, als zu ſolchem Zweck ſchicklich; auch mochte in der That die pathetiſche Sprache des Dichters mit ihrer ſteifen Alexandrinerform muſikaliſcher Behandlung wenig frommen. Wenn derſelbe Kritiker in ſeiner „Biographie universelle“ die Olympia als düſter und traurig, als einförmig und abwechſelungslos im Colorit, ſchlechthin mit dem Prädicate einer „verfehlten Arbeit“ abfertigt, deren erſter Act ſtellenweiſe Inſpiration bekunde, die aber von da ab bis an's Ende immer ſchwächer und erkältender wirke, ſo erſcheint er damit einfach als Repräſentant des Geſammturtheils, in dem ſich das Pariſer Publicum begegnete. Sehr vereinzelt erhebt ſich ihm gegenüber Hector Berlioz mit der Anſicht, daß man der fraglichen Oper den ihr gebührenden Beifall mit Unrecht vorenthalten; — und doch ſollte die Erfahrung in Deutſchland ſpäterhin die Richtigkeit eben dieſer Anſicht beſtätigen.

Stolzen, leicht verletzlichen Gemüths, war Spontini durch die kalte Aufnahme ſeiner Olympia ſchwer betroffen. Sie hatte

ihm Jahre der Arbeit und ernſteſten Kraftanſtrengung gekoſtet, wie kein andres ſeiner Werke. Das Beſte, deſſen er zu geben fähig, glaubte er gegeben zu haben, und ſah ſich nun um den gehofften Lohn gebracht, das Ergebniß ſeines Strebens mit Gleichgültigkeit und Mißachtung zurückgewieſen. Auch eine zweite Täuſchung blieb ihm nicht erſpart: die Ernennung Viotti's zum Dirigenten der großen Oper an Perſuis' Stelle — eine Ehre, die er im Stillen für ſich in Anſpruch genommen. Die tiefe Verſtimmung hierüber ließ den Entſchluß in ihm reifen, ein Terrain zu verlaſſen, welches ſeinen künſtleriſchen Tendenzen ſo mangelhaftes Verſtändniß entgegentrug. Und ſchon hatte ſich ihm ein andrer Schauplatz für ſeine Thätigkeit eröffnet.

König Friedrich Wilhelm III. von Preußen hatte, wie man meint, auf Betrieb ſeines muſikkundigen Flügeladjutanten von Witzleben, bereits im Jahre 1814 den Plan verfolgt, eine der muſikaliſchen Berühmtheiten von Paris nach Berlin zu ziehen. Cherubini, den man zuvörderſt einer Anfrage gewürdigt, hatte abgelehnt und ſtatt ſeiner Spontini in Vorſchlag gebracht. Während ſeiner wiederholten Anweſenheit in der franzöſiſchen Hauptſtadt fand nun der König Gelegenheit, mit verſchiedenen Tondichtungen des Letzteren bekannt zu werden. Der denſelben eigene große heroiſche Zug gefiel ſeinem ritterlichen Sinn; dem Glanz der darin zur Mitwirkung gezogenen decorativen Mittel neigte ſich ſeine Vorliebe für ſceniſche Pracht und Balletkünſte beifällig zu. Er genehmigte die Dedication der Partitur des großen Bacchanals, das Spontini für Salieri's Danaiden geſchrieben, und zeichnete ihn durch ein königliches Geſchenk und ein äußerſt gnädiges Schreiben aus, durch welches er den Titel eines Capellmeiſters Sr. Majeſtät empfing. Dies geſchah im September 1817, und zwei Jahre ſpäter ſchloß Spontini die

ſeither mit der preußiſchen Regierung gepflogenen Unterhandlungen dadurch ab, daß er ſich unter den geſtellten Bedingungen zu der Ueberſiedelung nach Berlin bereit erklärte.

Nur ungern und nicht neidlos ſah Frankreich den berühmten Meiſter ziehen, und der Vorwurf der Undankbarkeit gegen ſeine zweite Heimat ward ihm vielfach zu Gehör gebracht. Er gab ihn unbeirrt zurück mit dem Bedeuten, daß man nichts gethan habe, ihn in Paris zu feſſeln. So zog er im Frühjahr 1820 von dannen, und traf ſammt ſeiner Gattin, einer Tochter des bekannten Pianofortefabrikanten Erard, mit der er ſeit 1811 in glücklichſter Ehe lebte, am 28. Mai in ſeinem neuen Beſtimmungsorte ein. Als erſter Capellmeiſter und General-Muſikdirector des Königs berufen und mit einer Vollmacht ausgerüſtet, die in ſolchem Umfange jener Zeit wol als unerhört und ohne Beiſpiel erſcheinen durfte, wurde er mit ſehr getheilten Empfindungen daſelbſt willkommen geheißen. Setzte man einerſeits auf den Componiſten von Veſtalin und Cortez, als den ihn auch Berlin längſt bewunderte, große Erwartungen, ſo fehlte es andrerſeits nicht an argwöhniſchen, mißgünſtigen Blicken, mit denen man den zu hoher, nahezu abſolutiſtiſcher Machtſtellung gelangten Ausländer betrachtete, durch den man die eigenen wie die heimiſchen Intereſſen überhaupt gefährtet glaubte. Seine Verpflichtungen waren ſehr loſer Art. Sie beſchränkten ſich ſo ziemlich auf die Leitung großer Feſtaufführungen und der erſten Darſtellungen ſeiner Werke. Im übrigen blieb ſeine Thätigkeit ſeiner eigenen Neigung überlaſſen; nur ſollte er entweder in jedem Jahre eine kleine Oper, oder in je zwei Jahren ein größere componiren. Dagegen ward das geſammte Muſikweſen der Hauptſtadt unter ſeine Aufſicht geſtellt; kein öffentliches Concert durfte ohne ſeine Genehmigung veranſtaltet werden, ſogar die Anordnung der Programme derſelben hing in der

Regel von ſeiner Begutachtung ab. Mehr als ein Künſtler fand ſich angeſichts deſſen in ſeiner bisherigen Selbſtändigkeit beeinträchtigt, und Bernhard Romberg z. B., der gefeierte Violoncelliſt, legte ſchleunigſt ſein Capellmeiſteramt nieder. Insbeſondere aber mußte der General-Intendant der königlichen Schauſpiele und der Capelle, Graf Brühl — ein eifriger Vertreter deutſch-nationaler Kunſt, dem die Berliner Bühne eine Periode ſeltner Blüte dankte — in Spontini's Anſtellung, die noch dazu ohne ſeine Zuziehung abgeſchloſſen worden, eine unliebſame Schmälerung ſeines bis dahin behaupteten Einfluſſes erblicken. Ueber die Grenzen des beiderſeitigen Wirkungskreiſes herrſchte ohnehin bei den Betheiligten eine bedenkliche Unklarheit, und ſicherlich berührten ſie ſich näher, als der Aufrechterhaltung des Friedens heilſam war. Hochfahrend und herrſchſüchtig, wie Spontini war, kam es ihm nicht bei, von den ihm einmal eingeräumten Rechten auch nur um eines Haares Breite abzugehen, und trotz all der ihm ſonſt eigenen ariſtokratiſchen Feinheit und Höflichkeit des Weſens, verſäumte er gänzlich, ſich mit Graf Brühl in ein beſſeres Einvernehmen zu ſetzen und deſſen gerechten Wünſchen die geringſte Berückſichtigung angedeihen zu laſſen. An der Spitze eines auf ſeinen Antrag ernannten muſikaliſchen Comités ſchaltete und waltete er eben nach Gefallen. So ergaben ſich von vornherein die Bedingungen zu jenen bedauerlichen Mißſtänden und Zwiſtigkeiten, die zwei Jahrzehnte hindurch die Harmonie des Berliner Kunſtlebens ſchädigten und endlich ihn, um deſſentwillen ſich all der Streit entſponnen, von der deutſchen Erde vertrieben.

Mit der Vorſtellung der „Veſtalin" feierte man (am 30. Mai) die Ankunft des berühmten Tonmeiſters. „Sie verlief nicht ſonderlich zu unſerem Ruhme", berichtet Eduard Devrient in ſeinen „Berliner Erinnerungen". Alsbald aber übernahm Spontini ſelber die Vorbereitungen zu ſeinem „Cortez". Mit

hingebendſtem Eifer widmete er ſich denſelben. Die Solopartien wurden in ſeinem Salon am Claviere ſtudirt. Trotz mangelhaften Clavierſpiels und einer klangloſen Stimme, wußte er die Singenden über alle ſeine Intentionen zu verſtändigen. Gelegentlich half er auch durch lebendige Action mit den leidenſchaftlichen Geſten der franzöſiſchen Tragödie nach, um irgend einen Moment der Darſtellung beſonders eindringlich zu machen. Im Orcheſter vollends — das beſtätigen Alle, die jemals unter ſeiner Leitung mitgewirkt — herrſchte er wie ein König; hat man ihn doch den „Napoleon der Muſik" genannt. Als wollte er die Seinen zum Siege führen, ſo commandirte er ſein franzöſiſches: „Allez!" „En avant!" „Martelez!" . . . „Rien qu'un souffle!" flüſterte er, wenn es einem piano galt, zu dem dann ein um ſo gewaltſameres forte den Gegenſatz bildete. Er war immer ein Freund greller Gegenſätze. „Spontini handhabt das Orcheſter, dieſe Maſſe von Individualitäten, wie der Virtuos ein einzelnes Inſtrument, und darum gelingt unter ſeiner Leitung nach donnerndem fortissimo ein pianissimo, das, dem Hauche gleich, mit der Luft verſchwimmt und dennoch hörbar iſt", heißt es in der Brochüre „Spontini in Deutſchland", von der noch weiterhin die Rede ſein wird.

Der Proben freilich waren unzählige, bis der Componiſt ſich endlich befriedigt und die Aufführung zur Genüge vorbereitet fand. „A revoir au champ de bataille„! Mit dieſen Worten pflegte er nach der Generalprobe ſein Perſonal zu entlaſſen — und ſchon ſein erſtes öffentliches Auftreten auf dem „Schlachtfeld" der preußiſchen Reſidenzſtadt zeigte ihn als Sieger.

„Am 28. Juni ſcheint der Pfingſttag der Muſik in Berlin gekommen zu ſein, denn ſie ſprach zu uns mit feurigen Zungen."

So ſchreibt einer der vornehmſten Kritiker der Stadt über Spontini's erſte Opernleitung: ſeinen „Cortez“. Das Publicum war berauſcht, an Auge und Ohr geblendet, hingeriſſen von dieſem Enſemble, dieſer geiſtigen Belebung bis in's Einzelnſte, dieſer Glanz- und Machtentfaltung, wie man ſie in ähnlicher Weiſe nie erlebt zu haben meinte. Und König Friedrich Wilhelm empfand hohe Genugthuung über die getroffene Wahl, die ſeiner Bühne, ſeinem ganzen Hofe zur ſtolzen Zierde gereichte.

Allerdings war Spontini nicht der Mann, der ſich mit dem Vorgefundenen ſtill begnügt hätte: von Anfang an begann er auch in dieſer Beziehung ſein General-Muſikdirectoramt zu üben. Das Orcheſter wurde räumlich vergrößert und in veränderter Weiſe angeordnet, das Perſonal vermehrt, der Chor verſtärkt. Die Pracht der Coſtüme, der Decorationen, der Aufzüge, die Zahl der Statiſten mußten nach ſeiner Angabe erhöht werden. Er bedurfte eben großer Mittel, um Großes zu leiſten. Mag es immerhin ſein, daß er nur unter gewiſſen glücklichen Umſtänden, wie ſie eben in Berlin zuſammentrafen, ein Dirigent erſten Ranges ſein konnte: außer Zweifel und über allem Widerſpruch erhaben doch iſt es, daß er ſich hier, und zwar vor allem in der Darſtellung ſeiner Werke, als ein ſolcher bewährte. Das aus ſehr tüchtigen und zum Theil aus ſehr hervorragenden Kräften zuſammengeſetzte Orcheſter gelangte unter ihm zu ſtaunenswerther Leiſtungsfähigkeit. Durch die hinreißende Gewalt ſeines echt ſüdlichen Feuers entflammt, hatten die von ihm geleiteten Muſiker gelernt, alle Intentionen ihres Führers in ſich aufzunehmen und ſeinen leiſeſten Winken zu folgen. Dank den häufigen Proben auch hatte ein Jeder ſeinen Part ſchon bei der erſten Vorſtellung einer Oper ſo vollſtändig inne, daß es

nur des Blickes ſeines Adlerauges bedurfte, um das Ganze zu beherrſchen.

Gleichzeitig ſtand ihm auch eine Reihe trefflicher Geſangskünſtler zu Gebote, wie ſie ſich nicht leicht in gleicher Vorzüglichkeit an einer Bühne zuſammenfinden. Inſofern er dieſe in die Vortheile ſeiner heimatlichen Sangesweiſe einweihte, iſt ihre höhere Vervollkommnung zum Theil ſein Verdienſt. In erſter Reihe ſtand Frau Milder, deren unvergleichliche Begabung Spontini bereits 1809, während einer Reiſe in Wien, ſo ſchätzen lernte, daß er ſie ſpäter, wiewol vergeblich, für die von ihm dirigirte Pariſer italieniſche Oper zu gewinnen trachtete. In ihr fand er eine Repräſentantin ſeiner heroiſchen Frauencharaktere, wie ſie, nächſt Madame Branchu, ſeinem Ideal nicht vollſtändiger entſprechen konnte. Dies bezeugte ihre geniale Leiſtung als Julia, als die Veſtalin, von Spontini einſtudirt, am 1. October des Jahres ſeiner Ueberſiedelung nach Deutſchland, zur Aufführung kam. Dies bezeugte ebenſo ihre Statira, jene tieftragiſche, mit wunderbarer Kunſt der Charakteriſtik ausgeſtattete Geſtalt in der „Olympia“, der ſelbſt die Titelheldin an Bedeutung nachſtehen muß.

Denn auch mit der Wundergabe der Olympia ſollte, nach dem glanzvollen Vorausgange der beiden früheren Werke, nun das Repertoire der königlichen Oper bereichert werden. Mit nicht minderer Spannung als ehedem die Pariſer, harrten jetzt die Berliner des Erſcheinens derſelben. Die ungeheuern und koſtbaren Vorbereitungen, die ſie verurſachte, bildeten Wochen hindurch das Tagesgeſpräch, den Mittelpunkt, um den ſich die vielſeitigſten Intereſſen bewegten. Der Triumphwagen der Milder-Statira, der Elephant Bader-Caſſander's verſetzte die ſonſt ſo nüchterne norddeutſche Hauptſtadt in förmliche Aufregung. Zur

Herſtellung des letzteren waren zwei herkuliſche Männergeſtalten von Nöthen, die als Vorder- und Hinterbeine deſſelben fungiren mußten und im Stande waren, das Thiergeſtell ſammt ſeinem Reiter zu tragen. Man ſuchte lange, ehe man die Gewünſchten fand: nicht nur die Stadt, auch alle Garderegimenter boten das Terrain dieſer Herkules- oder richtiger Elephantenjagd dar.

Spontini ſelbſt leitete, wie gewohnt, die ſceniſche Anordnung des Ganzen. Seine auf dem claſſiſchen Heimatboden empfangenen Eindrücke, ſein Vertrautſein mit der Kunſt der Antike, mit der Geſchichte und den Sitten der Völker verliehen ihm die Befähigung hierzu. Nichts dünkte ihm nebenſächlich, nichts, mochte es Coſtüm, Decorationen, Maſchinenweſen, Scenerie oder Ballet betreffen, entzog ſich ſeiner Beurtheilung. Mit Fleiß ward auch das Geringſte bedacht und ausgeführt. Von ökonomiſchen Rückſichten fühlte er ſich glücklicherweiſe nicht eingeengt: man ſparte nichts, die beſten Kräfte aufzuwenden.

Für die Entwürfe zu den Decorationen war kein Geringerer als Schinkel gewonnen worden, und ihre Ausführung war den geſchickteſten Malern übertragen. Die Ueberſetzung des Textes hatte der geniale E. T. A. Hoffmann übernommen, ein warmer Freund und Verehrer des Componiſten. Er wandelte die tragiſche Schlußkataſtrophe, die die franzöſiſchen Nerven ſo ungefällig berührte, in eine friedlichere Löſung um, was natürlich die Nothwendigkeit einer gänzlichen Um- und Neuſchaffung der Muſik im dritten Acte ergab.

In Paris hatte das Einſtudiren deſſelben Werkes neun, Monate in Anſpruch genommen; hier bedurfte es nur zweier, um nach zweiundvierzig Proben, die Aufführung zu ermöglichen. Am 14. Mai 1821 fand ſie ſtatt. Sie bildete in ſo vollkommner Darſtellung ein Ganzes von „überwältigender Größe“

und brachte einen mächtigen Eindruck hervor. Es ſchien, als könne der Beifall nicht höher ſteigen, als man ihn jedem einzelnen Muſikſtück zollte. Unter einem Regen von Kränzen und Gedichten ward der Componiſt gerufen — in Berlin eine ſeltene Auszeichnung zu jener Zeit —; auch das Orcheſter ſtimmte in den allgemeinen Jubel ein, und hoch rechnete man es Spontini, dem Ausländer, an, daß er für dieſe Huldigung in deutſcher Sprache die Worte: „Dank von ganzem Herzen!" hervorbrachte.

Selbſt Carl Maria von Weber, der Spontini bekanntlich als principieller Gegner gegenüberſtand und Ohrenzeuge jener erſten „coloſſalen Vorſtellung" geweſen, ſchreibt in einem Briefe: „Olympia iſt eine Pracht-Vorſtellung, wie ſie wol nirgends ſchöner zu ſehen ſein kann. Sie ſoll über 20,000 Thaler koſten. Die 38 Trompeter auf dem Theater erhielten allein gegen 500 Thlr. für Proben und die erſte Aufführung. Die Maſſen der Chöre, des verſtärkten Orcheſters, der Tänzer und Statiſterie ſind unglaublich. Se. Majeſtät der König nehmen ſo großen Antheil daran, daß Sie allen Hauptproben beiwohnten, und auch in der Aufführung in den Zwiſchen-Acten auf das Theater kamen."

Doppelt fiel, nach der in Paris erfahrenen Niederlage, der Triumph der Olympia für Spontini in die Wagſchale. Die dort erlittene Kränkung war nun geſühnt: ſein Ehrgeiz fühlte ſich befriedigt. Mochten auch gleichzeitig mit der Muſik noch andere Factoren zur Erreichung des gewaltigen Erfolges mitgewirkt haben, deſſelben unwerth war die erſtere keineswegs. Die Eingangschöre des erſten und zweiten Actes, das ganze erſte Finale mit ſeiner rhythmiſchen Mannigfaltigkeit, die Scenen der Statira mit dem Hierophanten und Olympia im zweiten, die des Antigonus und der Dianapriester vor dem ſich verhüllenden

Götterbild im dritten, der religiöſe Marſch aus dem erſten Act, der im letzten mit dem Triumphmarſch verbunden wiederkehrt: ſie alle ſind eines hohen Preiſes werth. Hochdramatiſch, voll wunderſam düſtern Colorits und leidenſchaftlichen Feuers iſt vor allem die Rolle der Statira behandelt; eigenthümlich chromatiſche Effecte begleiten ihr Auftreten. Auch die Ouverture iſt von ungewöhnlichem Bau. Dem einleitenden Allegro mit dem erſten Thema folgt ein kurzes Andantino religioso, welches nun erſt in den Allegroſatz übergeht. Aeußerſt brillant iſt die Balletmuſik und dabei voll eines melodiſchen Reizes, der in Spontini noch immer die italieniſche Abkunft erkennen läßt. Zuweilen iſt ſeine Melodie auch von welſcher Oberflächlichkeit nicht frei, wie in Olympia's Arie im erſten Act, wo er es ſogar nicht verſchmäht, die ſonſt ſo ſtreng vermiedenen Verzierungen und Triller anzubringen.

„Spontini hat zu lange in Frankreich gelebt, er muß erſt ein Deutſcher werden", äußerte ſelbſt ſein eifriger Anhänger, der „Phantaſie-Hoffmann." Dazu kam es freilich niemals. Seiner Nationalität ungetreu zu werden, vermag ſo leicht Keiner, und ſoll es auch nicht. Aber auch ſeine franzöſiſchen Sympathien beherrſchten ihn mehr als gut war; es war faſt ebenſo viel franzöſiſches als italieniſches Element in ihm. Der ihm während ſeines langen Aufenthaltes in Frankreich geläufig gewordenen Sprache bediente er ſich auch in Deutſchland fortwährend und mit Vorliebe; gefällige Dolmetſcher fanden ſich allenthalben, und ſo däuchte es ihm überflüſſig, ſich um das Studium der Landesſprache zu bemühen. Was er im Laufe der Jahre wie unwillkürlich erlernte, reichte ſelbſt für den Gebrauch im Orcheſter nicht aus. Seine Verſuche, das Deutſch zu radebrechen, ſorgten für Erheiterung in den Proben; — bei ſeiner ſtrengen,

faſt tyranniſchen und gänzlich humorloſen Verkehrsweiſe mit den Muſikern gewiß eine wohlthätig empfundene Abwechſelung! „Ich will nichste ören, nur ein Luft!“ ſo verdolmetſchte er ſeine Auffaſſung des pianissimo. Bei einer Probe aber paſſirte es einſt, daß, als der Chordirector, der hinter der erſten Couliſſe ſtand und von dort aus ſein Chorperſonal dirigirte, durch ſeinen Dienſteifer überlaut und „vortactirend“ geworden war, Spontini, ungeduldig werdend, zu Jenem auf die Bühne hinaufrief: „Stullen Sie, altes Menſch!“ — „Natürlich fingen wir Alle an zu lachen!“ erzählte uns Frau Seidler-Wramtzky, die eine Zeugin dieſer Scene geweſen.

Dieſe ſeine Fremdheit deutſcher Sprache und deutſchem Geiſte gegenüber ſollte ihm jedoch, bei ſeinen Kunſtgenoſſen in erſter Linie, ſehr zum Schaden gereichen. Man deutete ſie als Geringſchätzung germaniſchen Weſens und germaniſcher Künſtlerſchaft, als eine vornehme Laune, ſich unnahbar zu machen. Seine ungeſellige Zurückgezogenheit, ſeine ariſtokratiſche Kühle, ſeine „ceremoniöſen Manieren“, wie man ſie nannte, ſonderten ihn von dem Verkehr mit den Künſtlern ab und raubten ihm alle Popularität. Ernſten, verſchloſſenen Charakters, pflog er überhaupt nur mit wenig Auserwählten Umgang. Er ward viel bewundert, aber wenig geliebt. Und den Gipfel der Bewunderung, die ihm Berlin gewährte, hatte er bereits mit ſeiner Olympia erreicht. Auf der Höhe des Lebens hatte er die Sonnenhöhe des Ruhms hinter ſich; nicht weiter empor führte ſein Weg, er ging nun hinab.

Was Spontini fernerhin geſchaffen, ſind Gelegenheitswerke, für Hoffeſte componirt, und nicht viel weniger als dieſe von ephemerer Lebensfriſt. Mit Ausnahme zweier Opern kamen ſie alle über die Berliner Bühne nicht hinaus.

Das im Winter 1821 entſtandene und am 27. Januar im Berliner Schloſſe aufgeführte Feſtſpiel „Lalla Rookh“ eröffnete den Reigen. Der Beſuch der älteſten Tochter des Königs mit ihrem jungen Gemahl, dem Großfürſten Nicolaus von Rußland, gab Anlaß zu einem glänzenden Hoffeſte, bei welchem Scenen aus dem Gedicht Thomas Moore's in lebenden Bildern dargeſtellt wurden. Der ganze Hof ſelbſt bildete in reicher, indiſcher Tracht den Feſtzug, die ſchöne Großfürſtin, auf ſtrahlendem Palankin, das Coſtüm mit Diamanten beſät, in deſſen Mitte. Zu den Tänzen und zur Begleitung der Bilder, zum Theil zu Liedern und Chören, die der Schwager des Königs, Herzog Carl von Mecklenburg, gedichtet, hatte Spontini die Muſik verfaßt. Der letzte dieſer Tänze in F-dur enthält auffallende Anklänge an den Jägerchor im Freiſchütz, und dieſe unfreiwillige Anleihe bei ſeinem ärgſten Feinde wirkt in der That wahrhaft komiſch, wenn wir bedenken, wie ſehr ſie dem Componiſten ſelber zum Aergerniß gereicht haben würde, wäre ſie ihm zum Bewußtſein gekommen. Und Weber war ein Feind, den er zu fürchten wol Urſache hatte. Was ihm ſelber verſagt, das war Jenem gegeben: die Macht, die tiefſten Saiten des Gemüths ſympathiſch vibriren zu laſſen; die Kraft, die Herzen zu rühren und ſich ihre Pforten zu erſchließen, völlig und widerſtandslos. Das bezeugte der Erfolg des Freiſchütz in Berlin, des einfachen, mit ſo beſcheidenen äußeren Mitteln auftretenden Singſpiels, in dem nichtsdeſtoweniger der glänzenden Olympia ein gefährlicher Rivale erſtanden war. Die Spontini verliehene Gabe zu imponiren, zu erſchüttern und zu überwältigen, ſie erwies ſich den vornehmeren Geiſtern gegenüber mächtig; das Volk berauſchte ſich am Glanz ſeiner Kunſtgebilde, aber den Werth derſelben zu ſchätzen verſtand es im Grunde nicht.

Spontini blieb ſtets Ariſtokrat in ſeinem Schaffen: ſeine Geſtalten ſchreiten auf dem Kothurn der Antike einher und ſtellen ſich dem gewöhnlichen Blick in übernatürlicher Größe dar. Der ſchlichte Volksgeiſt, der deutſche zum mindeſten, wird ihnen immer mehr oder weniger fremd und kühl gegenüberſtehen, und das inſpirirte ſeeliſchere Schaffen Weber's dem mehr reflectirten geiſtigen Spontini's, in unſerm Vaterlande wenigſtens, immer den Rang ablaufen. Das eben empfand Spontini, ſeiner hohen Selbſtſchätzung unbeſchadet, und das: die Gunſt und Liebe des Volkes, durfte er dem glücklicheren Genoſſen beneiden.

Das Feſtſpiel Lalla Rookh ward, da es gefiel und der Componiſt an dem Sujet Intereſſe fand, nach Angabe des Herzogs von Mecklenburg, ſpäter von Herklots zu einem Operngedicht: „Nurmahal oder das Roſenfeſt von Cachemir", umgewandelt. Spontini nahm aus ſeiner Muſik die ſehr liebliche und einfache Romanze: „In die Wüſte flieh mit mir", einen kleinen Chor, den Marſch und zwei Balletſtücke, wie das erwähnte große Bacchanal, das er für Salieri's „Danaiden" geſchrieben, in die im Uebrigen völlig umgeſchaffene Oper hinüber. In dem kurzen Zeitraum von acht Wochen entſtanden, trat ſie, gelegentlich der Vermählung der Prinzeſſin Alexandrine mit dem Erbherzog von Mecklenburg-Schwerin, am 27. Mai 1822 zum erſten Male vor das Publicum. Die Pracht der Ausſtattung, die melodiſche Gefälligkeit, der Reiz der Balletmuſik, den ſelbſt des Meiſters Gegner nicht anfechten konnten, die Vortrefflichkeit der Verlebendigung — Frau Seidler ſang die Titelrolle; „viel Ehre, aber", ihren eigenen Worten zufolge, „ein ſchweres Stück Arbeit in Geſang und Spiel" — ſie ließen die Dürftigkeit der Handlung und den oberflächlicheren Gehalt des Ganzen anfangs überſehen. Das Werk gefiel, und die Prophezeihung des Volks-

witzes, der daſſelbe „Nurmal“ taufte, erfüllte ſich nicht: durch funfzehn Jahre hindurch erhielt es ſich auf dem Repertoire und erlebte während dieſer Zeit funfzig Vorſtellungen.

Was aber die eben beſprochene Oper erſt leiſe angekündigt hatte: daß ſeine Erfindung an Originalität, ſeine Productionskraft an Fülle und Tiefe Einbuße erlitten, das trat in ſeinem weiteren Schaffen noch ungleich augenfälliger zu Tage. Eine halbjährige Erholungsreiſe, die ihn, bald nach Aufführung der Nurmahal, nach ſeiner italieniſchen Heimat und Paris führte, verlief ohne die erwünſchte dramatiſche Ausbeute, und ein Plan, für den Jouy ihn zu gewinnen ſuchte: die „Athenienſerinnen“, kam nicht über einige wenige Skizzen hinaus. Nach einem franzöſiſchen Text aber verlangte der Letztere um ſo dringlicher, als, ganz abgeſehen von ſeiner Vorliebe für alles Franzöſiſche, ſeine mangelhafte Kenntniß der deutſchen Sprache dem Componiren in derſelben äußerſt hinderlich war. Die Operndichtungen, welche der hierzu verpflichtete Generalintendant Brühl ihm darzubieten vermochte, waren nicht im Stande, ſeine Anforderungen zu befriedigen, und ſo geſchah es denn, daß, als es ſich um eine neue Feſtoper handelte, ein franzöſiſcher Dichter Théaulon von Paris nach der preußiſchen Hauptſtadt beſchieden wurde, um mit Spontini's Hülfe das Libretto einer alten franzöſiſchen Feenoper zu einem ſchicklichen Text umzugeſtalten. Von Herklots in's Deutſche übertragen und von Spontini in Muſik geſetzt, diente die Zauberoper „Alcidor“ am 23. Mai 1825 der Vermählung der Prinzeß Louiſe mit dem Prinzen Friedrich von den Niederlanden zur Verherrlichung.

Trotz des Gepränges der Ausſtattung blieb das neue Werk hinter allen Erwartungen zurück. Das dem Genie des Meiſters ſo nothwendige dramatiſche Element war hier gänzlich verab-

ſäumt, das Ballet und äußere Schauſtellungen ſtanden im Vordergrund und machten ſich über alle Gebühr breit. Allerhand Jugendcompoſitionen waren zu Hülfe gezogen worden, um die Partitur zu füllen, der er vermittels raffinirter Orcheſter- und ſonſtiger Klangeffecte vergeblich ein piquantes Intereſſe zu geben verſuchte. Der früher ſo ſelbſtändige, bahnbrechende Geiſt ſchien in der That an der Grenze ſeines Vermögens angekommen zu ſein. Viel Aufſehen ob ſeines „betäubenden Geräuſches" erregte vornehmlich der Introductionschor, zu dem auf ſechs Amboſen das Schwert Alcidor's geſchmiedet wird, und die Erſcheinung des Zaubergartens mit ſeinen unzähligen Glockenſpielen. Wenn Berlioz bereits die Inſtrumentation der Olympia der unnützen Ueberladung und plumpen Verworrenheit zeiht, und die Ueberlaſt des Blechs in derſelben von andrer Seite vielfältig geltend gemacht worden iſt, ſo erſcheint ein ſolcher Tadel beim Alcidor wol noch mehr am Platz. Zelter, der bald nach Spontini's Ankunft in Berlin an Göthe geſchrieben hatte: „Spontini hat die muſikaliſche Region ganz unter ſich bekommen und vielleicht nicht mit Unrecht", äußerte ſich nun zu demſelben Freund: „Spontini kommt mir vor wie ſein Goldkönig, der mit ſeinem Golde den Leuten Löcher in den Kopf ſchmeißt. Was melodiſch ſein will, kommt mir vor wie eine Contourzeichnung, die immer abſetzt, anſtatt zu fließen und die ſich in Carricatur verliert."

Bekannt iſt auch die Anecdote Zelter's, wie er, aus der Oper kommend, dem großen Zapfenſtreich begegnet und ausruft: „Gott ſei Dank, nun hört man doch auch einmal etwas Sanftes!"

Der Berliner Volksmund machte aus Alcidor „Allzutoll", und ſelbſt in der Spontini ſonſt vorwiegend günſtig geſtimmten Kritik that ſich allmälig eine Schwenkung gegen ihn kund. „Wenn ich ihm nur das einzige Wort: Effect nehmen könnte; damit

tödtet er Alles!“ ſoll E. T. A. Hoffmann in Bezug auf die Olympia geſagt haben, die er gleichwol als ein „coloſſales Werk“ bezeichnete. Jetzt ſchien es, als ob es in Wahrheit dahin kommen ſollte. Er, der dies Wort geſprochen, der geiſt- und einflußreichſte unter den Verehrern Spontini's, war ſchon im Jahre 1822 verſtorben. Zwar war A. B. Marx — der Redacteur der von ihm begründeten Berliner Muſikzeitung und nachmals berühmt gewordene Kunſtſchriftſteller — in ſeine Fußtapfen getreten; doch beſann er ſich nach Verlauf einiger Jahre eines Andern und ging zur Gegenpartei über. Bereits trat Rellſtab mit einer Parodie des „Alcidor“ in der Voſſiſchen Zeitung gegen Spontini auf, von Dehn, Benelli und Anderen gefolgt. Da erſchien am 26. Mai 1827, dem Vermählungstage des Prinzen Carl, ein neues Product des Künſtlers, oder vielmehr ein Theil eines ſolchen: der erſte Act ſeiner Oper „Agnes von Hohenſtaufen“. Er gab das Signal zu einem Federſtreit, wie er unerquicklicher und eines großen Namens unwürdiger ſich wol niemals entſponnen hat. Ludwig Rellſtab vergaß ſich ſo weit, eine Kritik, ſagen wir lieber eine Schmähung, zu veröffentlichen, die an Gemeinheit geradezu ohne Beiſpiel iſt. Er ſelbſt muß in der Einleitung ſeiner im ſelben Jahre veröffentlichten Brochüre: „Ueber mein Verhältniß als Kritiker zu Herrn Spontini“,*) bekennen, daß er ſich im Ausdruck vergriffen und den Anſtand verletzt habe. Gleichwol enthält eben dieſe Brochüre, allerdings in einigermaßen würdigerem Tone, ein Uebermaß von Anſchuldigungen des berühmten Mannes, die ebenſo wol ſeine Leiſtungen als Componiſt und Dirigent, wie ſeine perſönlichen Eigenſchaften betreffen. Mangel an allem muſika-

*) Leipzig, Whiſtling.

liſchen Wiſſen, ſinnliche Oberflächlichkeit, ſelbſtſüchtige Bevorzugung ſeiner eigenen Schöpfungen, Vernachläſſigung oder barbariſche Verunſtaltung fremder Meiſterwerke, Beſtechung der Kritik, Gewiſſenloſigkeit in Rückſicht der vorhandenen Kräfte und der Anordnung des Repertoires, das Alles und vieles Andere noch wird ihm in ſo erbitterter und wenig angemeſſener Weiſe vorgeworfen, daß der heutige, den damaligen Ereigniſſen fernſtehende Leſer ſich mit Widerwillen von dieſer Lectüre abwendet. Vieles, was Rellſtab berührt, gehört in die unreine Kategorie der Klätſchereien und perſönlichen Gehäſſigkeiten; anderen begründeteren Ausſtellungen bricht er durch die unedle Art derſelben die Spitze ab. Dreißig Jahre ſpäter fand er es übrigens ſelbſt für gut, das hier Geſagte, wenn nicht wörtlich, ſo doch thatſächlich theilweiſe zu widerrufen. In den in der Neuen Berliner Muſikzeitung veröffentlichten Berichten über: „Aeltere Muſikzuſtände Berlins“ bezeichnet er ſelbſt die Periode der Theaterregentſchaft Spontini's „als die in ihrem ausführenden Theil glänzendſte, die dieſe Kunſt in unſerm Jahrhundert erlebt.“ Desgleichen geht aus dem von ihm mitgetheilten Ueberblick über das Opernrepertoire zur Genüge hervor, daß es, trotz der beklagten „troſtloſen Gewaltſamkeit“ des Dirigenten, um daſſelbe nicht ganz ſo öde und traurig beſtellt war, wie er uns in ſeiner früheren Brochüre glauben machen will. Finden wir doch Mozart's Don Juan, Gluck's Armida, Weber's Freiſchütz, Euryanthe und Oberon, Spohr's Jeſſonda und Fauſt, Auber's Concert am Hofe, Maurer, Stumme, Braut und Fra Diavolo, Méhul's Euphroſine, Boieldieu's weiße Dame, Mendelsſohn's Hochzeit des Gamacho, Cherubini's Abenceragen, Roſſini's Barbier und Belagerung von Korinth und Anderes darin verzeichnet.

Spontini ſelbſt fühlte ſich durch den Angriff Rellſtab's um

ſo tiefer gekränkt, als er, bei ſtark ausgeprägter Eigenliebe und Eitelkeit, von allzu großer Empfindlichkeit nicht frei war. Er rächte ſich dadurch, daß er die betreffende gemeine Kritik in zehntauſend Exemplaren abdrucken und gratis vertheilen ließ.

Indeſſen hatte es der letzteren auch nicht an Erwiderungen gefehlt. So beiſpielsweiſe die bereits erwähnte Brochüre „Spontini in Deutſchland", welche einige Jahre ſpäter erſchien und die Lehre von der Rechtfertigung des Maeſtro in energiſchen, doch gemäßigten Worten verkündet. Als Autor derſelben wurde allgemein Heinrich Dorn in Berlin angeſehen (derſelbe, dem wir „Erinnerungen an Spontini"*) danken); beiläufig ein Irrthum, der durch Becker verbreitet, auch in der franzöſiſchen Preſſe, bei Fétis, Clément u. A. Aufnahme fand. Noch eine andere ſeltſame Irrung begegnete dem erſtgenannten franzöſiſchen Muſikgelehrten am ſelben Ort: denuncirte er doch zwei harmloſe Novellen, die Rellſtab unter dem Titel: „Aus dem Nachlaß eines jungen Künſtlers" und „Julius" in der Zeitſchrift Cäcilia herausgab, als Satyren auf Spontini, mit dem ſie in der That auch nicht das Mindeſte gemein haben.

Am 12. Juni 1829 ging die nun vollendete dreiactige Oper „Agnes von Hohenſtaufen" zur Vermählungsfeier des Prinzen Wilhelm, des jetzigen Königs und deutſchen Kaiſers, in Scene. Raupach's unmuſikaliſche Dichtung und des Componiſten geringe deutſche Sprachfertigkeit legten dem Gelingen des Ganzen nicht zu verkennende Hinderniſſe in den Weg. Auch zeigte ſich Spontini von dem Reſultat dieſer Aufführung ſo wenig befriedigt, daß er, unter Zuziehung des muſik- und bühnenkundigen Freiherrn von Lichtenſtein, eine Umarbeitung des Textbuches wie

*) Neue Berliner Muſikzeitung. 1869.

der Compoſition begann. Nachdem die Oper aber die Geſtalt empfangen, in der er ſie acht Jahre ſpäter (am 6. Dec. 1837) wiederum vorführte, erklärte er ſie ſelbſt für ſeine beſte Arbeit. Im Anſchluß an ſein eigenes Urtheil erkennen ſeine Freunde in ihr ein Werk, das den übrigen des Meiſters den Vorrang ſtreitig mache und ſeine Kraft neuverjüngt zeige; während ſeine Gegner der „Agnes von Hohenſtaufen" den Beinamen „zum Davonlaufen" gaben und ſie vollkommener muſikaliſcher Sterilität bezüchtigen. Nun die Oper, die außerhalb Berlins nur noch in Halle zur Aufführung gekommen, ſeit 1840 auch vom Repertoire der königlichen Opernbühne geſchwunden, iſt leider für uns Spätere die Möglichkeit verloren gegangen, uns nach eigener Anſchauung ein Urtheil zu bilden.

Das war das letzte große Werk, das Spontini vollendete. Zwar trug er ſich auch in der Folge noch mit allerlei dramatiſchen Motiven und vorzugsweiſe der Idee einer Erneuerung ſeines in Paris geſchriebenen „Milton", den er zu einer dreiactigen großen Oper zu erweitern gedachte; auch trat er bezüglich der dichteriſchen Unterlage bereits mit Eduard Devrient in Unterhandlungen, zu irgend welchem Ergebniß jedoch führten dieſelben nicht. Eine Anzahl kleinerer Compoſitionen iſt ſomit Alles, was wir aus den ſpäteren Jahren des Meiſters beſitzen. Gedenken wir zugleich einiger früher entſtandenen, ſo umfaſſen ſie zuſammen in der Hauptſache: Den berühmten und wahrhaft populär gewordenen Volksgeſang: „Borussia" und den Feſtmarſch mit dem Chor: „Heil Dir im Siegerkranz", den er für den Geburtstag des Königs (3. Auguſt 1820) ſchrieb, eine Cantate für das erſte thüringiſch-ſächſiſche Muſikfeſt in Halle (1829), eine Motette: O salutaris hostia und ein „Salvum fac regem", das bei der kirchlichen Huldigungsfeier König Friedrich Wilhelm's IV.

(15. Oct. 1840) aufgeführt ward. Außerdem noch verſchiedene Tänze, Märſche und Cantaten für Hofgelegenheiten, ſowie eine Anzahl Compoſitionen für Militairmuſik. Auch eine Reihe von ein- und mehrſtimmigen Liedern hat er geſchaffen. Sie ſind als Quatre Romances", „Six Oeuvres nouvelles", „Trois Nocturnes", „Trois Romances" etc. in Berlin und Paris erſchienen. Freilich Lieder im deutſchen Sinne ſind es nicht, wenngleich ſich eine Göthe'ſche Mignon darunter findet. Ihr graziös-piquanter, coquetter Reiz iſt deutſcher Weiſe fremd. Im Stil der franzöſiſchen Chanſon und Romanze gehalten, laſſen ſie auch mehr auf franzöſiſche als italieniſche Abſtammung rathen; das Eine und Andere greift mehr noch in die Form der Arietta hinüber. So iſt uns auch eine wie es ſcheint ungedruckte italieniſche Ariette in F-moll „Mio ben, ricordati" bekannt geworden.

Die Clavierbegleitung iſt überall guitarrenhaft und für heutige Begriffe primitiv. Spontini ſelber war kein beſonderer Clavierſpieler; dennoch verſtand er genug, um die Clavierauszüge mehrerer ſeiner Opern ſelbſt bearbeiten zu können. Auch hatte er die Gewohnheit, am Pianoforte zu componiren und ſeine muſikaliſchen Gedanken erwuchſen ihm meiſt aus den Taſten. Er ſcheute phyſiſche Aufregung beim Schaffen, und merkwürdig iſt, was er ſelbſt erzählte, daß er z. B. während er den Cortez geſchrieben, nur von Milch und Weißbrod gelebt. Da ſein Productionsgenie, das zu keiner Zeit allzu fruchtbar geweſen, mit den Jahren immer mühſamer ſpendete, waren ſeine letzten Opern der Preis langer und peinvoller Nachtarbeiten. Denn redlich und gewiſſenhaft nach dem vorgeſteckten Ziele zu ringen, iſt Spontini wahrlich nie müde geworden. Daß er mitunter in der Wahl der Mittel fehlte und den deutſchen Kunſtbedürfniſſen nicht allenthalben gerecht geworden — wer möchte das leugnen?

Aber übernimmt nicht ſeine romaniſche Natur hier ein gutes Theil ſeiner Entſchuldigung? Unverrückt hielt er feſt an dem ſtolzen Glauben an ſeine künſtleriſche Miſſion; er meinte ſich vor vielen Andern berufen und auserwählt. „Il y a là un certain, qui me tient“, äußerte er einmal mit einem Blick nach Oben, als von den Machinationen ſeiner Feinde die Rede war.

Selten, das iſt gewiß, gab es hienieden einen großen Mann, der gleich ihm von ſeinem eigenen Werth durchdrungen geweſen. „C'est moi, qui a mis la brêche, par laquelle ils marchent tous, tous!“ rief er aus, als Weber, Auber und der ihm verhaßte Roſſini mit ihrer Euryanthe, der Stummen und dem Tell in die Reihe der dramatiſchen Componiſten traten. Und zu Richard Wagner ſprach er es aus, daß ſeit der Veſtalin keine Note geſchrieben worden, die nicht aus ſeinen Partituren geſtohlen ſei.

Es begreift ſich, daß ſeiner ſtolzen, unnahbaren Natur die Gabe junge Künſtler zu ermuthigen gänzlich gebrach, obſchon er den bedürftigen häufig materielle Unterſtützungen zukommen ließ. So führte er den jungen Felix Mendelsſohn, der ſich bei ihm Raths erholen wollte, an ein Fenſter, von wo aus man die große Kuppel der franzöſiſchen Kirche überblicken konnte. „Mon ami, il vous faut des idées grandes, grandes comme cette coupole!“ Darin begriff er Alles, was er ihm zu ſagen hatte.

In möglichſter Populariſirung und vollendeter Interpretation der „grands ouvrages“, wie er ſeine Werke nannte, verfolgte Spontini noch ſeinen Beruf, auch nachdem er zu ſchaffen faſt ganz aufgehört hatte. Nur wenige ausgezeichnete Werke behielt er ſich außerdem zu perſönlicher Leitung vor, wie Mozart's, Gluck's, Cherubini's Opern, Händel'ſche und Haydn'ſche Oratorien und Beethoven's Symphonien. Des Letzteren nachgelaſſene Quartette pflegte er ſich lange Zeit an Sonntagen vorſpielen zu laſſen und

dabei in der Partitur nachzuleſen; auch für Bach, wie für alle tiefſinnige Muſik, verrieth er beſonderes Intereſſe. Denen allerdings, die von der Bedeutung der grands ouvrages nicht einen gleich hohen Begriff hatten, wie der Componiſt ſelber, dünkte ſeine Thätigkeit, im Verhältniß zu den von ihm bezogenen Einkünften, verſchwindend gering. Mehr und mehr einigten ſie ſich darüber, daß ſeine Verpflichtungen ſeinen Rechten nicht entſprächen; ſein Anhang ſchmolz, indeß die Zahl ſeiner Feinde wuchs. Es war ihnen nicht genug, daß ſein Name der von ihm geleiteten Anſtalt Glanz verlieh; man mißgönnte dem alternden Mann, nun ſeine ſchöpferiſche Kraft zur Neige gegangen, die reiche Sinecure und hielt mit ſeinen Fehlern, die man mehr als billig in ſeine künſtleriſche Beurtheilung hineinzog, unerbittlich Abrechnung. Allſeitig wurde der Selbſtverblendung geſpottet, die vor dem eignen Genius als Götzen kniete, und Niemand war deſſen eingedenk, daß er, ſeiner Natur und Ueberzeugung getreu, nicht anders konnte, daß er, im Bann ſeiner Größe befangen, in der Verbreitung der Werke, die ihm ſelbſt als eine neue Kunſtoffenbarung erſchienen, ſeine letzte Lebensaufgabe, die Vollendung ſeiner künſtleriſchen Sendung erblickte. Was er ſelbſt als groß erkannt, das wollte er auch Andern erkennen lehren, ſie des Reichthums der ihnen geſpendeten Schätze inne werden laſſen. Liegt nicht in ſolch' beharrlicher Treue gegen ſich ſelbſt, in ſolch' unerſchütterlichem Glauben an die eingeborne Größe doch auch etwas Ehrwürdiges, faſt Tragiſches, das unſer Urtheil milder zu ſtimmen vermag, ſei es ſelbſt angeſichts jenes verletzenden Uebermaßes von Eitelkeit und einer faſt beiſpielloſen Selbſtvergötterung?

Wie dem auch ſein mag, in Berlin dachte man nicht ſo. Man war des undeutſchen Meiſters überdrüſſig geworden und trachtete darnach, ihn zu entfernen. Nur der Schutz des Königs

hielt ihn und hatte ihn gehalten; ſchon als ſeine contractlichen Verpflichtungen mit dem Jahre 1830 ihre Endſchaft erreichten, hatte er ihn für zehn weitere Jahre gefeſſelt. Allein auch die Gunſt ſeines königlichen Beſchützers konnte die ihm abholde Preſſe nicht zum Schweigen bringen; ſie verharrte im offnen Kampfe gegen den Italiener, und nach und nach gingen ihre bedeutendſten Vertreter in das feindliche Lager über. Mit Rellſtab kam es ſogar zu einer öffentlichen Scene im Theater, in deren Folge Spontini eine gerichtliche Klage anſtrengte und Rellſtab mit einem vierzehntägigen Arreſt in der Hausvogtei ſein ungezügeltes Vorgehen büßen mußte.

Von nervöſer, immer zunehmender Reizbarkeit, hatte Spontini nun einmal das Unglück, vielfältig anzuſtoßen, und ſeiner ſanften Gemahlin lag es ob, als freundlicher Genius häufig wieder auszugleichen, was er gefehlt, und ſein aufgeregtes Gemüth wieder zur Ruhe zu bringen. Um liebenswürdige Eigenſchaften von der Natur betrogen, verſtand er nicht, ſich Liebe zu erwerben; nicht einmal ſeine Wohlthaten erweckten ihm Freunde, und doch that er viel Gutes in dieſer Beziehung. Er veranſtaltete manches Concert zum Beſten Bedürftiger und ſorgte menſchenfreundlich für die Zukunft der Capellmitglieder, indem er, zur Bildung eines ſogenannten Spontinifonds, auf den Ertrag ſeines eignen jährlichen Beneſizconcerts Verzicht leiſtete. In größerem Umfange noch kam ſeine Freigebigkeit ſeinem Vaterlande zu Gute. Mit der anſehnlichen Summe von 30,000 Francs ſtiftete er zu Jeſi eine Leihbank („sacro monte di pietà“), als er ſich von 1838—39 daſelbſt aufhielt.

Als er nach Rom kam, ward er dem heiligen Vater vorgeſtellt und empfing von ihm den Auftrag, einen Plan zur Verbeſſerung der Kirchenmuſik zu entwerfen. Derſelbe erſchien bald

darauf unter dem Titel: „Rapporto intorno alla riforma della musica di chiesa“ im Druck, und wurde vom Papſt genehmigt und, zu Nutz und Frommen einer weihevolleren Kunſtauffaſſung, auch theilweiſe in Ausführung gebracht. Dafür lohnte dem Künſtler der päpſtliche Orden des heiligen Gregorio magno, welchem der König von Neapel noch denjenigen Franz I. beifügte. Auch ward er von der Pariſer Académie des beaux-arts für die durch Paer's Tod erledigte Stelle erwählt (1839), während eine deutſche Univerſität — Halle - ihm bereits, gelegentlich des von ihm daſelbſt geleiteten Muſikfeſtes (1829), das Diplom eines Doctors der Muſik überreicht hatte.

Kaum dürfte ſich ein zweiter Künſtler finden, auf deſſen Haupt man gleiche Ehren häufte. Die muſikaliſchen Geſellſchaften aller Länder ernannten ihn zu ihrem Mitglied und zahlloſe Orden ſchmückten ſeine Bruſt. So ward ihm, dem für derartige Ehrenbezeigungen ſo Empfänglichen, wenigſtens von fernher die Anerkennung zu Theil, die ihm der Ort ſeiner Wirkſamkeit um ſo ſparſamer zumaß, je länger er daſelbſt verweilte. Denn immer unerfreulicher geſtaltete ſich für ihn das Berliner Leben. Die alten Streitigkeiten mit der General-Intendanz währten fort und fort. Es beſſerte ſich nichts in ſeinem Verhältniß zu derſelben, auch ſeit Graf Redern des Grafen Brühl Stellung einnahm; vielmehr traf er in dieſem nur auf einen noch gewappneteren Gegner. Da — es war im Juni 1840 — ſtarb König Friedrich Wilhelm III., Spontini's allergnädigſter Gönner. Sein Nachfolger verfuhr energiſcher. Er verlangte den ſtändigen Mißhelligkeiten in der Bühnenverwaltung ein Ende gemacht zu ſehen, und ernannte eine Unterſuchungscommiſſion, die zwiſchen den Beſchwerden des General-Intendanten und denen des General-Muſikdirectors entſcheiden und Beider Befugniſſe klar darlegen ſollte. Nur zog

ſich die Sache ſehr in's Weite und die Entſcheidung ließ länger auf ſich warten, als den Betheiligten lieb war. Schon waren Monate verfloſſen, als im Januar 1841 die Berliner Correſpondenz einer Leipziger Zeitung die vorausſichtliche Niederlage Spontini's verkündete. Das reizte den empfindlichen Meiſter, und von unklugen Freunden übel berathen, ließ er ſich dazu hinreißen, in demſelben Blatt der Zeitung für die elegante Welt — eine Erklärung zu veröffentlichen, darin er den gedachten Fall als einen „unmöglichen" hinſtellte: „denn er würde die Unterſchrift und das geheiligte Ehrenwort zweier preußiſcher Könige compromittiren" und ihn nöthigen, „das Urtheil des Publicums und der competenten Gerichtshöfe zu provociren."

Dieſer jedenfalls ſehr übereilte und nicht zu rechtfertigende Schritt erregte begreiflicherweiſe großes Aufſehen und allgemeine Entrüſtung in Berlin. Die Einen verurtheilten denſelben als Majeſtätsbeleidigung und Hochverrath, die Andern, Gemäßigteren als eine Kühnheit, die an's Unglaubliche grenze. Es hatte, bei der herrſchenden Unbeliebtheit Spontini's, nur eines ſolchen Anlaſſes bedurft, um einen öffentlichen Ausbruch des Unwillens herbeizuführen. Und die Gelegenheit hierzu fand ſich bald. Am Abend des 2. April wollte der General-Muſikdirector, wie gewohnt, die Vorſtellung des „Don Juan" leiten. Seine Anhänger warnten ihn, da ſie eine Demonſtration der Feinde fürchteten; er zeigte ſich dennoch entſchloſſen und antwortete, als der Polizeipräſident ihn noch am Tage der Aufführung abmahnen ließ, daß nichts ihn abhalten könne, ſeiner dienſtlichen Function zu genügen. Das Opernhaus war dicht gefüllt, als Spontini in's Orcheſter trat. Ein wüſter Lärm empfing ihn, und durch das Ziſchen, Pfeifen und Stampfen hindurch klang unaufhörliches Geſchrei: „Hinaus, hinaus!" Doch der unerſchrockene Feldherr,

als der er ſich oft bewährt, hielt auch heute tapfer Stand; er tactirte unbeweglich die Ouverture fort, obwol inmitten des Scandals kein Ton vernehmbar war. Der Vorhang erhob ſich und das Toben wurde nur noch wilder. Weder Leporello, noch Donna Anna und Don Juan wurden gehört, und der Tumult drohte endlich in perſönliche Thätlichkeiten auszuarten. Aber erſt nachdem der Regiſſeur, Baron Lichtenſtein, in das Orcheſter kam und Spontini auf das Eifrigſte zuſprach, ſah man dieſen den Tactſtock niederlegen und mit Jenem, unter dem Hohngeſchrei des Publicums, das Orcheſter verlaſſen. Er hatte es zum letzten Male betreten.

Einige Monate ſpäter erfolgte der Urtheilsſpruch des Berliner Kammergerichts wider Spontini. Er lautete auf ſechsmonatliche Feſtungsſtrafe. Doch königliche Huld verzieh ihm; er wurde nur ſeiner contractlichen Verbindlichkeiten enthoben, und verblieb dagegen im Beſitz ſeiner Beſoldung und der ihm verliehenen Titel, wie des Rechtes, ſeine etwaigen neuen Compoſitionen bei ihrer Aufführung in Berlin zu dirigiren. Da ihm auf ſeinen Wunſch auch die Rückkehr nach Frankreich geſtattet wurde, ſiedelte er am 23. Auguſt 1842 dahin über. Zuvor aber brachte er bei einem ihm im Saal der Singacademie zu Ehren veranſtalteten Feſte, am 13. Juli, ſeinen Freunden ſeinen Abſchiedsgruß dar: ein von ihm ſelbſt gedichtetes und componirtes „Adieu à mes vrais amis de Berlin.“ Hier brach des ſonſt ſo feſten Mannes Haltung zuſammen und unter Thränen klagte er, daß er, nach mehr denn zwanzig Jahren aufopfernder Arbeit, alſo ſcheiden müſſe von der undankbaren Stadt Berlin.

Und ſo ſchied er. Doch auch in Paris war ſeine Zeit vorüber. Seine Bemühungen, ſeine älteren Werke durch die Opernverwaltung wieder aufgenommen zu ſehen, blieben frucht-

los. Der Geſchmack hatte ſich verwandelt inzwiſchen; Andere, zuerſt Roſſini, dann Meyerbeer an der Spitze, waren gekommen und hatten das Terrain eingenommen, das er einſt beherrſcht hatte; er fand ſich auch hier zurückgeſetzt, vergeſſen. Das moderne Kunſttreiben mit ſeinen revolutionären Tendenzen ſagte ſeinem ariſtokratiſchen Sinn nicht zu: er wandte ſich mit Stolz und Widerwillen davon ab. Wol fielen noch in ſeine letzten Lebensjahre die verklärenden Strahlen einer untergehenden Ruhmesſonne: die Aufführung der Veſtalin in Kopenhagen und Dresden (1844), wie einzelner Fragmente der Olympia beim niederrheiniſchen Muſikfeſt in Cöln (1847), ſie erhellten vorübergehend ſeine dunkeln Tage; aber ſeine Lebenskraft war gebrochen und ſeinen Lebensmuth hatten die Berliner Ereigniſſe ausgelöſcht. Vielleicht auch war es die Reue über die dem großmüthigen König angethane Kränkung, die verborgen an ſeiner Seele nagte und ihn das letzte Zeichen ſeiner Anerkennung — den Orden pour le mérite — wie glühende Kohlen auf ſeinem Haupte empfinden ließ. Genug, er alterte vorzeitig, und ein Gehörübel nahm überhand, das ihm alle Beſchäftigung mit Muſik, ja ſogar das bloſe Anhören derſelben periodiſch unmöglich machte. Unter dem milderen Himmel ſeiner Heimat hoffte er Linderung zu finden und Ruhe vor den politiſchen Stürmen, die ihm den Aufenthalt in Frankreich verleideten. Er verließ Schloß La Muette, die nahe bei Paris gelegene fürſtliche Beſitzung ſeines Schwagers Erard, die ihn während der letzten Jahre mit geringen Unterbrechungen gaſtlich beherbergt hatte, und begab ſich nach Jeſi. Schon bei ſeiner letzten Anweſenheit daſelbſt (1844) hatte er die teſtamentariſche Verfügung getroffen, daß nach ſeinem Tode ſein ganzes Vermögen ſeinem Geburtsort Majolati zu Gute kommen und einige fromme Stiftungen dort

begründen ſollte. Mit dem Titel eines Grafen von Sant' Andrea war ihm dieſe Edelthat vom heiligen Vater gelohnt worden. Nun kehrte er noch einmal hier ein. Von Ehren empfangen, wie man ſie nur gekrönten Häuptern darbringt, verweilte er längere Zeit. Dann ergriff ihn die Sehnſucht nach der Wiege ſeiner Kindheit: nach Majolati, dem ſtillen Ort, wo er die glanz- und ſtürmereiche Laufbahn ſeines Lebens begonnen. Es trieb ihn, noch einmal in der heimatlichen Kirche zu beten, und weder Unwohlſein noch die inſtändigen Bitten ſeiner beſorgten Gattin vermochten ihn hiervon zurückzuhalten. Vielleicht ahnte er, daß es zum letzten Male ſei und daß ihm im Gebet der Todesengel nahe: — er brachte ihm bald, in der ſechsten Abendſtunde des 24. Januar*) 1851, die erſehnte Erlöſung.

Die Erde, die ihn geboren, birgt nun Spontini's Ruheſtatt. Italien nennt mit Stolz ſeinen Namen, doch ſeiner Kunſt blieb es fern, ob es jüngſt auch ſeinen hundertjährigen Geburtstag mit großem Gepränge feierte. Sie erwuchs auf fremdem Boden. Frankreich war die Wiege, Deutſchland das Grab ſeines Ruhms: legen wir ihm einen Kranz auf ſein Grab!

---

*) Laut einem uns ebenfalls vorliegenden Auszuge aus den Kirchenbüchern von Majolati; alſo nicht am 14. Januar, wie vielfach irrig verbreitet iſt.

Verzeichniß

der Compoſitionen Spontini's.

Von d. Verf. zuſammengeſtellt.

I puntigli delle donne, Opera buffa (die erſte Oper Spontini's*), für das Argentina-Theater in Rom geſchrieben und daſelbſt am 26. December 1796 aufgeführt.

L'eroismo ridicolo, Opera buffa, 1797 in Rom aufgeführt.

Il finto pittore, Opera buffa, 1798 in Rom aufgeführt.

Il Teseo riconosciuto, Opera seria,
L'isola disabitata, Oper,
Chi più guarda men vede, Oper,
} 1798 in Florenz aufgeführt.

L'amore segreto, Oper,
La fuga in maschera, Oper,
La finta filosofa, Oper,
} 1799 in Neapel aufgeführt.

I quadri parlanti, Oper,
Sofronia ed Olindo, Oper,
Gli elisi delusi, Oper,
} 1800 in Palermo aufgeführt.

Gli amanti in cimento, ossia il geloso audace, Oper, 1801 in Rom geſchrieben.

---

*) Von ſeinen dieſer Oper vorhergehenden früheſten Compoſitionen: Cantaten und Kirchenſtücken, die er in den Klöſtern Neapels und der Umgegend aufführen ließ, wie einigen Einlagen in Paiſiello's Oper: „La molinara", iſt einzig die Kunde auf uns gekommen, daß dieſelben den Beifall ihres Auditoriums ernteten.

La principessa d'Amalfi (ſpäter in Adelina Senese umgewandelt), Oper, für die berühmte Sängerin Morichelli in Venedig geſchrieben und daſelbſt aufgeführt.

Le metamorfosi di Pasquali, Oper, 1802 für Venedig geſchrieben und aufgeführt.

Julie, franzöſiſche Oper in 1 Act, Text von Jars, im März 1804 in der Opéra comique zu Paris aufgeführt und daſelbſt unter dem Titel Julie, ou le pot de fleur am 12. März 1805 verändert wiederholt. Partitur Paris, Erard.

La petite maison, komiſche Oper in 3 Acten von Dieulafoy und Gerſaint; am 23. Juni 1804 im Pariſer Théâtre Feydeau aufgeführt.

Milton, Oper in 1 Act von Jouy und Dieulafoy, am 27. November 1804 in der Opéra comique zu Paris aufgeführt. Partitur Paris, Erard.

L'eccelsa gara, Feſtcantate, zur Feier des Sieges von Auſterlitz am 8. Februar 1806 im Pariſer Théâtre Louvois aufgeführt.

Ein Oratorium, deſſen Name ungenannt, das aber laut Fétis während der heiligen Woche 1807 in Paris aufgeführt ward.

La Vestale, lyriſche Tragödie in 3 Acten von Jouy, Ihrer Majeſtät der Kaiſerin gew. und am 15. December 1807 in der großen Oper zu Paris aufgeführt. Partitur Paris, Erard.

Fernand Cortez, ou la conquête de Mexique. Lyr. Tragödie in 3 Acten von Jouy und Esmenard, Ihrer Majeſtät der Königin beider Sicilien gewidmet und am 28. November 1809 in der Académie Imp. de musique aufgeführt. Partitur Paris, Imbault.

Pélage, ou le roi et la paix, Oper in 2 Acten von Jouy, zur Feier der Wiederkehr des Friedens am 23. Auguſt 1814 in Paris aufgef.

Mehrere Stücke für Militärmuſik, für die preußiſche Garde 1814 compionrt.

Les dieux rivaux, Opéra-ballet, in Gemeinſchaft mit Perſuis, Berton und Kreutzer zur Vermählung des Herzogs v. Berry geſchrieben und am 21. Juni 1816 in Paris aufgeführt. (Daraus Airs accomp. par harmonie. Paris, Erard.)

Verſchiedene Einlagen (darunter ein berühmt gewordenes Bacchanal) für Salieri's Oper: „Die Danaiden", die Spontini für deren Wiederaufführung im October 1817 in der Pariſer großen Oper im Auftrag des Componiſten geſchrieben.

Volksgeſang der Preußen (Boruſſia) von Dunker: „Wo iſt das Volk, das kühn von That"; für 1 Singſt. mit Chor oder 4 Männerſt. mit Orcheſter. Zuerſt am 18. October 1818 in Berlin geſungen. Partitur und Clavierauszug Berlin, Schleſinger.

Olympie, lyriſche Oper in 3 Acten nach Voltaire v. Dieulafoy und Briffaut. Am 16. December 1819 in der großen Oper zu Paris aufgeführt. Partitur Paris, Janet.

Deux Chansons sur le mort du Duc de Berry. Paris, Erard.

La nouvelle Valentine, stances élégiques — Les pleurs du Béarnais.

Feſtmarſch mit Chor „Heil dir im Siegerkranz", für den Geburtstag König Friedrich Wilhelm III., den 3. Auguſt 1820 in Berlin componirt und aufgeführt.

Lalla Rookh, Feſtſpiel nach dem engliſchen Gedicht des Thomas Moore, am 27. Januar 1821 im königlichen Schloſſe zu Berlin aufgef. und der Großfürſtin Alexandra v. Rußland gewidmet. Clavierauszug Berlin, Schleſinger.

Nurmahal oder das Roſenfeſt von Cachemir, lyriſches Drama in 2 Abtheilungen, nach dem Gedicht Lalla Rookh von Th. Moore bearb. von Herklots. Am 27. Mai 1822 zur Vermählung der Prinzeſſin Alexandrine von Preußen mit dem Großherzog Paul von Mecklenburg-Schwerin aufgeführt. (10. Nrn. von Lalla Rookh ſind dazu benutzt.) Clavierauszug Berlin, Schleſinger.

Bruchſtücke einer franzöſiſchen Oper: „Les Atheniennes" von Jouy.

Trois Duos ital., déd à Mad. Sophie Gay. Paris, Leduc.

Due bell'alma — Ninfe se liete — Oh Dio.

Sensations pour 1 voix av. Piano. Paris, Erard

Trois Romances av. Piano ou Harpe, déd à Mlle. Auriol. Paris, Erard.

Le trouvadour — Lorsque le printemps.

Trois Romances av. Piano, déd. à la Princ. de Bade. Paris, Leduc.

Alcidor, große Zauberoper in 3 Acten, nach dem Franzöſ. des Théaulon überſetzt von Herklots und am 23. Mai 1825 zur Vermählung der Prinzeſſin Louiſe von Preußen mit dem Prinzen Friedrich der Niederlande in Berlin aufgeführt.

Feſthymne für die Krönungsfeier des ruſſiſchen Kaiſerpaares, am 18. Januar 1827 in Berlin aufgeführt.

Zwei Märſche für ein von den königlichen Prinzen veranſtaltetes Maskenfeſt, am 17. Februar 1827 componirt und aufgeführt.

Agnes von Hohenſtaufen, große Oper in 3 Acten von Raupach Der 1. Act zur Vermählung des Prinzen Carl von Preußen am 26 Mai 1827, die vollſtändige Oper am 12. Juni 1829 zur Vermählung des Prinzen Wilhelm von Preußen aufgef. Gänzlich umgearbeitet wiederholt den 6. December 1837.

Fackeltänze zur Vermählung des Prinzen Friedrich, der Prinzeſſin Alexandrine, des Kronprinzen, des Prinzen Wilhelm, der Prinzeſſin Eliſabeth von Preußen u. ſ. w. Berlin, Schleſinger

Marcia trionfale pour Orchestre. Ebd.

Großer Marſch der Araber für Pianoforte. Berlin, Wagenführ.

„Gott ſegne den König", Cantate und Feſtgeſang mit Chören von Herklots, den 10. September 1829, beim erſten großen Muſikfeſt des thüringiſch-ſächſiſchen Muſikvereins zu Halle unter des Componiſten Direction aufgeführt.

O salutaris hostia, 3ſtimmige Motette, 1830 in Berlin aufgeführt.

Mignon von Göthe: „Kennſt du das Land", für 1 Singſt. mit Pfte. Bei des Comp. Abreiſe nach Italien der Generalin v. Witzleben gewidmet. Berlin, Trautwein 1830.

An den Frieden, Sologeſang mit Chor und Orcheſter; 1831 componirt.

Quatre Romances, trois à 1 voix et un Nocturne à 2 voix av. accomp. de Piano. Paris und Berlin, Schleſinger. 1831.

La petite sorcière — L'heureux gondolier — Il reviendra — Salut vertes campagnes.

Les Cimbres, chant de guerre à 3 voix av. Piano, déd à Mad. Bourgoin. Berlin, Schleſinger

„Che non mi disse", Arietta; italieniſch und deutſch mit Pianoforte. Ebd.

Zéphire et les songes, Griechengeſang. Ebd.

Die Blumen: „Wenn des Herbſtes Stürme wehen", für 1 Singſt mit Pianoforte.

L'adieu: „Touchant adieu", für 1 Singſtimme mit Pianoforte. Mainz, Schott.

Trois Nocturnes nach Metaſtaſio, für 2 Singſtimmen mit Pianoforte. Berlin, Weſtphal.

Von allen meinen Leiden — Thränen, ach Thränen — Ende, ich habe errathen.

A quinze ans, für eine Singſtimme mit Pianoforte. Berlin, Stern.

L'orphelin du malheur. Ebd.

Preußiſcher Kriegergeſang für Tenor mit Chor und Pianof. „Empor zum Himmel ſteigt." Berlin, Trantz. 1838.

Six oeuvres nouvelles, pour 1 voix av. acc. de Piano. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1839.

Il faut mourir — Le départ — Rêve de l'orient — Mignon — Les regrets — Arietta.

Domine salvum fac regem; 12ſtimmig mit Begleitung von Orgel, Poſaunen, Violoncelli und Contrabäſſen, bei der Huldigung Friedrich Wilhelm IV. in der Domkirche zu Berlin am 15. Oct. 1840 aufgeführt.

Feſthymne: „Begrüßt den Tag". 1840.

Adieu à mes vrais amis de Berlin. Paroles et musique de Spontini. Berlin, Trautwein. 1842.

Schriften Spontini's.

Des dramatiſchen Leibcomponiſten, königlich preußiſchem General-Muſikdirector Ritter G. Spontini Klagen über den Verfall der dramatiſchen Muſik Aus dem Franzöſiſchen überſetzt und mit erläuternden Anmerkungen begleitet von einer Geſellſchaft von Kunſtfreunden und Verehrern des großen Meiſters. Leipzig, Michelſen. 1837.

Rapporto intorno alla riforma della musica di chiesa. Roma, 1838.

Opinion de M. Spontini sur les changements à introduire dans le réglement du concours de grand prix de composition musicale, tels qu'ils avaient été proposés par le même académicien et adoptés par la commission spéciale designée par l'académie. 3. aout 1839. Paris. Felix Loquin.

Gioachino Rossini.

Wie die eine Blume des Sonnenlichtes, die andere des Schattens bedarf zu ihrem Gedeihen, ſo treibt der eine Genius im Schimmer des Glücks, der andre im Dunkel der Schmerzen ſeine edelſten Früchte. Gioachino Roſſini war einer jener Erſteren, Glücklicheren. Kaum gab es je ein ſchattenloſeres Daſein als das ſeine, und wer nennte die Muſe, die ſonnigere Klänge hienieden gezeugt? Italiſcher Erde freilich iſt er entſtammt, unter italiſchem Himmel ward er geboren und groß gezogen, und ſüdliche Ueppigkeit und Schönheitsfülle iſt ihm, wie ſelten einem Andern in gleichem Maße, zu Gute gekommen. Er war ein Auserwählter unter den Auserwählten. An ſeiner Wiege haben die Grazien geſtanden und ihn zu ihrem Liebling auserkoren; ſie haben ihm lächelnd ihre Gaben auf den Weg geſtreut und ihn freundlich eingeführt in das Leben, deſſen Ernſt und Bitterkeit er in minderem Grade empfunden als die meiſten Sterblichen.

Verſchwenderiſch ausgeſtattet mit einer Phantaſie, wie ſie in ſolchem Reichthum nur den romaniſchen Völkern verliehen ſcheint;* voll leidenſchaftlicher Glut des Empfindens, die gleichwol durch eine feine Anmuth in Schranken gehalten ward, welche nirgends ein Zuviel, nirgends ein an's Unſchöne grenzendes Uebermaß duldet,

voll ſichern Schönheitsſinns und ſcharfen Geiſtes, voll jener Süße und Formenweichheit, die, von mittägiger Sonne gezeitigt, ſich unwiderſtehlich in unſer Herz ſchmeichelt: hat er von Oben her Alles empfangen, was ihn zum Künſtler von Gottes Gnaden ſtempelte. Dürfen wir uns wundern, wenn der goldene Melodienſtrom ihm unverſieglicher entquoll als je einem Andern, den Einzigen, Mozart, nur ausgenommen? Auch unter ſeinen Landsleuten, ſo viel des Schönen wir ihnen danken, iſt Keiner, der ihn an genialer Begabung überragte. Keiner hat in ſchmelzenderen Weiſen geſungen und uns mit holderem Reiz Sinn und Seele umſtrickt. Dankbarer aber auch, als ſie es dem ſchaffenden Muſiker gegenüber zumeiſt zu ſein pflegt, hat ihm die Welt die Gaben gelohnt, mit denen er ihren Neigungen ſo freundlich entgegenkam und ſie ſo ſanft in ſüße Illuſionen wiegte. Noch Keinem hat ſie begeiſterter zugejubelt und bereitwilliger die Pforten des Ruhmes geöffnet. In raſcherem Siegeslauf hat noch kein Gewaltiger ſich die Länder und Völker der Erde unterworfen, als die Melodien des italieniſchen Meiſters ſich die gebildete Welt zu eigen machten, und tyranniſcher ward ſie noch nie beherrſcht als von dem friedlichen Zauber dieſer Töne. Wie in Frankreich, ſo verſtummte auch in Deutſchland die vaterländiſche Muſe vor der lächelnden Allgewalt der welſchen Kunſt, oder ſie zog ſich doch von der Bühne in den Concertſaal zurück. Und doch war dies zur Zeit, da Beethoven noch nicht aufgehört hatte, ſeine unſterblichen Werke zu ſchaffen, da Carl Maria von Weber uns ſeine urdeutſche Oper ſchenkte. Die dem Beethoven'ſchen Genius immanente Gedankentiefe und geheimnißvolle Erhabenheit freilich eröffnete ſich dem Verſtändniß der Maſſe mit minderer Leichtigkeit als die leichtgeflügelte Kunſt des italiſchen Maeſtro, und ſelbſt der volksthümliche Weber — der, das dem Deutſchen

eigenthümlichſte Element ſeinen Tönen einbildend, unſrer Geſangsbühne, im Gegenſatz zur Univerſalität der claſſiſchen Oper, zuerſt eine ſpecifiſch nationale gab — verſtand es nicht, ſeinen Landsleuten eine ähnliche Begeiſterung abzugewinnen, ſie in einen ähnlichen Taumel des Entzückens zu verſetzen, als Jener.

War es gleichwol ein Wunder, wenn die ſchmeichelnde Weiſe des Ausländers auch dem für fremde Vorzüge nur zu empfänglichen Deutſchen gefälliger dünkte als die tiefſinnige Poeſie ſeiner eigenen Tondichter, wenn das heitere Evangelium von der Genuß- und Empfindungsſeligkeit der Muſik, als deſſen Apoſtel Roſſini erſchien, allenthalben feurige Bekenner fand? Lachelndes üppiges Behagen ſtrömten ſeine Schöpfungen aus, wie ſie aus innerſtem Behagen hervorgegangen; ihr Genuß war ein leichter, muheloſer, wie ihr Entſtehen ein müheloſes geweſen. Und Genuß war ihm das Loſungswort, das Weſen und Ziel aller Kunſt. Wie die Oper einſt ihren Urſprung nicht im Verlangen nach dramatiſcher Wahrheit, ſondern nach Genuß gefunden, ſo griff Roſſini nun darnach zurück; das, was geniale Schöpferkraft und äſthetiſche Speculation inzwiſchen aufgebaut, was Gluck und Spontini, Mozart und Beethoven zu hoher und höchſter Blüte entwickelt, mit leichtem Sinn negirend, oder doch ignorirend; allein das ſinnlichſte Element der Muſik: die Melodie, in höchſter Virtuoſität ausbildend. Galt ihm die Tonkunſt überhaupt nur als Darſtellungskunſt der Empfindung, ſo erhob er nun die Melodie, als den eigentlichſten Ausdruck derſelben, zum Hauptinhalt der Oper, dem er alles Uebrige abſolut unterordnete. Alles eingehendere Organiſiren der Form bei Seite laſſend, concentrirte er ſein Genie auf den Cultus der Melodie, und begnügte ſich damit, die einfache ihm überlieferte Form mit dem hinreißenden Strom ſeiner wahrhaft berauſchenden Cantilene zu erfüllen.

Somit begab ſich Roſſini von vornherein jeglicher Einwirkung auf die Entwickelung der Oper im dramatiſchen Sinne. Der große declamatoriſche Stil hat in ihm nach deutſchen Kunſtbegriffen — mit Ausnahme ſeines Tell — keinen Vertreter gefunden, auch wenn der Vorwurf des Nichtcharakteriſtiſchen oder gar Charakterloſen ihm nur in beſchränktem Grade zur Laſt gelegt werden darf. Im Gegentheil offenbart er immerdar einen beſtimmt ausgeſprochenen Charakter, der zugleich ein ausgeprägt nationaler blieb: die dramatiſche Begabung des im Uebrigen ſo reich geſegneten Volkes der Italiener freilich iſt und bleibt eben von Alters her eine geringe. Vorwiegend lyriſch angelegt, entbehren auch Roſſini's Opern des großen dramatiſchen Zuges; mehr aus einzelnen glänzenden und dankbaren Concertſtücken reihen ſie ſich zuſammen, als daß ſie jenen einheitlichen, ſich lebendig aus ſich heraus erzeugenden Organismus bildeten, der unſern modernen Kunſtanforderungen entſpricht. Vergebens ſuchen wir in ihnen die vertiefte Innerlichkeit, die individuelle Wahrheit, die Wort und Ton zu innigſter Gemeinſamkeit eint und den Einen zum verklärten Träger des Andern erhebt; und wenn auch der Ausſpruch Wagner's: „Mit Roſſini ſtarb die Oper" gleich manchem andern Wort des genialen, aber innerlich verbitterten Meiſters auf die Spitze geſtellt erſcheint, ſo bleibt es doch eine nicht anzuzweifelnde Thatſache, daß die dramatiſchen Werke des Italieners keinerlei ideellen Fortſchritt über den bereits gewonnenen Standpunkt hinaus wahrnehmen laſſen.

So gering aber der Einfluß Roſſini's auf die Entwickelung des muſikaliſch-dramatiſchen Kunſtwerks im Allgemeinen, um ſo epochemachender ſtellt er ſich im Beſonderen, im Verhältniß zu der Bühne ſeines Volkes dar. Sehen wir von

Cherubini und Spontini, als von den mehr im deutſchen und franzöſiſchen Stil und nach claſſiſchen Vorbildern ſchaffenden Meiſtern ab, ſo bezeichnet Roſſini's Wirken einen nicht zu verkennenden Schritt über das von ſeinen Landsleuten auf dieſem Gebiet bisher Geleiſtete hinaus; ja wir dürfen ihn ſchlechthin als den Schöpfer und weitaus genialſten Vertreter der modernen italieniſchen Oper betrachten. Was Bellini, Donizetti und Verdi und die Kleineren alle nach ihm hervorgebracht, ſind nur die Früchte einer Nachblüte, die er in's Leben gerufen. Freilich haben ſie Manches eingebüßt von dem Zauber der erſten Friſche und Unmittelbarkeit, der genialen Unwiderſtehlichkeit, die ſeine Schöpfungen athmen. Melodie, Geſang iſt Alles, was Roſſini ſchreibt, jeder Ton lächelt ſich mit unwiderſtehlicher Gewalt in unſer Herz hinein, und dankbarer und zärtlicher hat kein Künſtler die Menſchenſtimme zu behandeln gewußt, als er, deſſen Vaterland eben Italien, die alte Heimat des Geſanges und der Sänger, war. War ihm ſomit die Melodie in ihrer Abſolutheit zum Hauptinhalt der Oper geworden, ſo ward nun der Sänger zum Hauptträger derſelben, ja um dieſes Letzteren willen allein ſchien die Oper überhaupt zu exiſtiren. Selbſtverſtändlich genug, daß ſich die alſo Bevorzugten dem Componiſten um ſo völliger ergaben, als er ihre Aufgaben mit Zierrathen aller Art verſchwenderiſch zu ſchmücken und zu brillantiren wußte. Selbſtverſtändlich auch, daß die Inſtrumentaliſten ſich nicht unempfindlich gegen eine Schreibweiſe erwieſen, die ihnen, bei nur geringem Kraftaufwand, große Wirkungen ſicherte. Selbſtverſtändlich, daß der Dichter dem Muſiker die mäßigen Anforderungen dankte, die er an ſeine dramatiſche Begabung ſtellte. Selbſtverſtändlich endlich, daß die Welt ihn vergötterte, der ihr Genuß ohne Anſtrengung, Anregung ohne Aufregung, Sinnenreiz ohne Er-

ſchütterung bot. Mochten auch hier und dort einige Trivialitäten mit unterlaufen, mochte auch das Kunſtideal dieſes Meiſters ſich weit entfernt zeigen von der Reinheit und Hoheit derjenigen, welche die Seele unſerer großen deutſchen Künſtler erfüllten: man vergab es ihm gern, deſſen Uebermuth ſo liebenswürdig, deſſen Grazie ſo fein, deſſen Phantaſie ſo glänzend, deſſen Empfinden ſo allgemein verſtändlich war.

So führte Roſſini Jahrzehnte hindurch den Herrſcherſtab über die geſammte muſikaliſche Welt. Dann freilich kam eine Zeit, wo der ernſte deutſche Geiſt, zu neuem Selbſtbewußtſein ſich emporringend, ſich aufbäumte gegen die fremde Gewalt, wo man einen nur zu offenen Blick gewann für die doch größtentheils durch ſeine Nationalität bedingten Schwächen des großen Mannes, und mehr als billig des alten Wortes vergaß, das man als den Wahlſpruch ſeines Wirkens bezeichnen könnte: Leben und leben laſſen. Vielleicht war dies die natürliche Reaction, mit der ſich jegliches Ueberſchreiten des rechten Maßes hienieden rächt: genug, ſie brachte der Welt das nöthige Gleichgewicht wieder, uns Heutigen aber den Vortheil einer unbefangeneren Einſicht in die Verdienſte und Mängel des Meiſters und die Bedeutung, die ihm für Vergangenheit und Gegenwart, wie für alle Zukunft gebührt.

Am 29. Februar 1792 wurde Gioachino Antonio Roſſini zu Peſaro in der Romagna geboren. Er trat unter beſcheidenſten äußeren Verhältniſſen in die Welt. Sein Vater, Giuſeppe Roſſini, der einem ehedem angeſehenen, nun aber herabgekommenen Geſchlecht aus Cotignola und Lugo entſtammte, bekleidete zu gleicher Zeit das Amt eines „tubatore" oder Stadttrompeters mit demjenigen eines Aufſehers der Schlächtereien. Leider ward ihm jedoch Amt und Brod entzogen, nachdem er, durch ſein feuriges

Temperament verleitet, an den republikaniſchen Regungen allzu begeiſterten Antheil genommen, die ſich während der Beſetzung des Kirchenſtaates durch die Franzoſen (1796) auch in Peſaro verbreiteten. Als man ihn in Folge deſſen 1798 ſogar ſeiner perſönlichen Freiheit beraubte und in Haft legte, faßte ſein Weib, Anna geborene Guidarini, durch die Noth gedrängt, den muthigen Entſchluß, die ihr vom Himmel verliehene Gabe einer wohlklingenden Stimme und eines ſicheren Gehörs zum Vortheil ihres Kindes auszunutzen und während der Gefangenſchaft ihres Mannes die Fürſorge für ihrer Beider Lebensunterhalt auf ſich zu nehmen. Wirklich bot ſich ihr auch, trotz allen Mangels muſikaliſcher Vorbildung, in Bologna ein Engagement als Sängerin für eine jener kleinen Opernbühnen dar, wie ſie in der Romagna von Stadt zu Stadt, von Jahrmarkt zu Jahrmarkt wandern. Freilich mußte ſie ſich während dieſer Excurſionen von ihrem Liebling trennen und die Sorge für ſeine erſte Erziehung befreundeten Händen anvertrauen.

Der Obhut eines Garkochs in Bologna ward Gioachino nun übergeben. Die Wahl der Lehrer aber, die ihm die Elemente der Schulbildung, ſowie die Anfangsgründe der Muſik beibringen ſollten, fiel ſo unglücklich aus, daß ſich des lebhaften Knaben alsbald eine heftige Abneigung gegen das Lernen und die Zucht der Schule bemächtigte. Trotz ſeines ungewöhnlich geweckten und empfänglichen Geiſtes war und blieb er läſſig und zerſtreut beim Unterricht; ja als ſein Claviermeiſter Prinetti die ſeltſame Forderung an ihn richtete, ſich für die Tonleiter nur zweier Finger zu bedienen, brach er endlich in offene Widerſetzlichkeit aus und erklärte trotzig, daß er mit der Muſik nun gar nichts mehr zu ſchaffen haben möge. Sein Vater jedoch, der mittlerweile ſeiner Haft ledig geworden und als Horniſt in das

Orcheſter der Bühne eingetreten war, welcher ſeine Frau angehörte, war nicht geneigt, dieſen ſeinen Wünſchen zu willfahren. Obwol ſelbſt der Lehrer, dank einer dreijährigen Erfahrung, jegliches Talent bei ſeinem Schüler in Abrede ſtellen zu müſſen glaubte, behauptete doch Giuſeppe Roſſini unerſchütterlich eine entgegengeſetzte Meinung, und als weder Bitten noch Drohungen bei dem Sohne Gehör finden wollten, nahm er zu einem Radicalmittel ſeine Zuflucht und gab den Widerſpenſtigen zu einem Grobſchmied in die Lehre. Während er nun im Schweiße ſeines Angeſichts den Blaſebalg trat, führte der Vater, um ſeinen Ehrgeiz zu wecken, ſeine Freunde und Schulkameraden vor die Werkſtatt, wo ſie höhnend und neckend der ungewohnten Hantierung zuſchauten. Dieſe Cur zeigte ſich heilſam und nach Verlauf einiger Tage bereits offenbarte der bisher ſo widerwillige Kunſtjünger eine plötzliche Neigung zu den Tönen.

Mit Fleiß und Eifer ſetzte Gioachino nun ſeine Studien in Geſang und Harmonie unter Führung eines ungleich tüchtigeren Meiſters, des Dottore Angelo Teſei in Bologna, fort; während Babbini, ein vorzüglicher Tenoriſt, ſich als erfahrener Bildner ſeiner Stimme ſpäterhin noch beſondere Verdienſte um ihn erwarb. Seine künſtleriſche Begabung zeigte ſich auch von nun an als eine außer allem Zweifel ſtehende, wahrhaft glänzende. Als zehnjähriger Knabe ſchon war er im Stande, ſeine ſchöne Sopranſtimme, als geſuchteſter Soloſänger der Stadt, bei den Kirchenaufführungen zu verwerthen. Die wenigen Paoli, die er ſich damit verdiente, halfen ſeine Eltern unterſtützen und wenigſtens theilweiſe die Einbuße erſetzen, die ſich durch ein Halsleiden der Mutter, das ſie zum Verlaſſen der Bühne zwang, in den Einkünften der Familie peinlich fühlbar machte. Kaum zwölf Jahre alt, betrat er in der Rolle des Adolfo in Paer's Camilla

auch zum erſten Male die Bühne. „Man kann ſich nichts Zarteres, Rührenderes vorſtellen, als die Stimme und Haltung dieſes außergewöhnlichen Kindes in dem ſchönen Canon des dritten Actes: „Senti in si fiero istante". Die Bologneſer erklärten, daß er eines Tages einer der größten Muſiker ſeiner Zeit werden würde." So ſchreibt Signora Giorgi-Righetti, die ſpätere Primadonna des römiſchen Argentina-Theaters und erſte Interpretin der Roſine im „Barbier von Sevilla", in ihren Mittheilungen über Roſſini.*) Doch blieb dieſer erſte darſtelleriſche Verſuch der einzige ſeines Lebens. Dagegen wußte er ſich bald in anderer Weiſe dem Theater nützlich zu machen, indem er ſeinen Vater auf deſſen Wanderzügen begleitete und ſich als fertiger Clavierſpieler und geborener Capellmeiſter binnen Kurzem zum Dirigenten und maestro al cembalo — der nach italieniſcher und früher allgemein gebräuchlicher Sitte die Opern vom Clavier aus leitete — emporſchwang. Dabei zeigte er ſich ernſt und gewiſſenhaft, jedes künſtleriſche Vergehen unnachſichtig rügend. Sein Biograph Azevedo — deſſen Werk: „Rossini, sa vie et ses oeuvres"**) ſammt dem des Engländers Sutherland Edwards: „The life of Rossini"***) als zuverläſſigſte Quelle über den Meiſter gelten darf — erzählt beiſpielsweiſe, wie er einmal in Sinigaglia 1806 bei den verunglückten Rouladen der ziemlich unmuſikaliſchen Primadonna der kleinen Bühne, an welcher er thätig war, ſogar während der Vorſtellung in offenes Lachen ausbrach. Als ihn aber der Gönner derſelben, der Impreſario Marcheſe Cavalli, darüber zur Rede ſtellte, wußte er

*) Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini. Bologna, 1823.

**) Paris, Heugel. 1865.

***) London, Hurst & Blackett. 1869

die Fehler ihres Geſanges und ihre Geberden mit ſo unwiderſtehlicher Komik nachzuahmen, daß der Impreſario ſofort die muſikaliſch-dramatiſche Begabung des vierzehnjährigen Capellmeiſters erkannte und ihm ein Textbuch und eine Bühne für einen künftigen Opernverſuch verſprach.

Sein wachſender Ruf als Virtuos auch trug ihm im Jahre 1806 die Wahl zum Dirigenten der Academia dei Concordi, einer muſikaliſchen Dilettantengeſellſchaft in Bologna, ein, bei welcher Gelegenheit er unter Anderem Haydn's „Jahreszeiten" zur Bewunderung Aller zur Aufführung brachte. Selbſt zu eigenem Schaffen fühlte er Luſt und Muth, und nachdem er ſeinem Vater die Fertigkeit auf dem Horn mit Leichtigkeit abgelauſcht, ſchrieb er eine Anzahl Duetten für dies Inſtrument, die der häuslichen Kurzweil zu dienen beſtimmt waren; wie er denn Zeit ſeines Lebens eine Vorliebe für das Horn bewahrte und ihm im Orcheſter ſeiner Opern eine möglichſte Superiorität einräumte. Auch mit der Geige hatte ihn ein mehrmonatlicher Unterricht Raſtrelli's, des erſten Violiniſten am Bologneſer Theater, genügend vertraut gemacht, und mehrere Blasinſtrumente lernte er ohne alle Anleitung eines Lehrers ſpielen. Desgleichen erwähnt Ferdinand Hiller als Beweis ſeiner außerordentlichen muſikaliſchen Faſſungsgabe, daß er einſt den Clavierauszug einer Oper nach nur zweimaligem Hören frei aus dem Gedächtniß niedergeſchrieben. Vermittelſt dieſer ſeiner Talente erwarb er ſich die Gönnerſchaft des Cavaliere Giuſti aus Lucca, eines vermöge ſeines Geiſtes und Wiſſens in Bologna hochangeſehenen Mannes. Dies ward für ihn inſofern von Werth und Bedeutung, als derſelbe ihn vor Allem auf dem Gebiet der Literatur heimiſch zu machen und nach Kräften zu ergänzen ſuchte, was der Knabe mit dem geregelten Gang einer

ſyſtematiſchen Bildung entbehrt hatte. „Seit dieſer Epoche ſeiner erſten Entwickelung“, ſagt Azevedo, „hat Roſſini immer die Geſellſchaft und Unterhaltung hervorragender Menſchen geſucht; und da er ebenſowol zu hören als zu reden und ebenſowol zu begreifen als zu hören verſteht, iſt er im Stande, den Fähigſten die Spitze zu bieten und auf alle möglichen Fragen jene kurzen, ſicheren, glänzenden und tiefſinnigen Erwiderungen zu geben, welche Einfälle eines erleuchteten Geiſtes ſind“.

Der ſich bei Gioachino inzwiſchen einſtellende Stimmwechſel hauptſächlich veranlaßte ihn, ſeinen bisherigen praktiſchen Studien eine gründliche theoretiſche Baſis zu geben, und ſo trat er am 20. März 1807 in das berühmte Lyceum der Muſik zu Bologna ein, um daſelbſt des Unterrichtes des Padre Stanislao Mattei — eines Schülers und Lieblings des gelehrten Padre Martini — im Contrapunkt theilhaftig zu werden. Daneben noch lernte er bei Cavedagni das Violoncello; auch ſeine Uebungen auf dem Pianoforte ſetzte er fleißig fort. Leider nur entſprach der gewählte Profeſſore Mattei in allzu geringem Maße den Bedürfniſſen einer ſo genial gearteten Natur wie derjenigen Gioachino's, und ebenſo wenig als Jener Dieſem ein lebendiges Intereſſe für die ihm in ſchulgerechter Pedanterie vermittelten Regeln und Geſetze der ſtrengern Kunſtformen abzugewinnen verſtand, vermochte der im Zwang der Scholaſtik gereifte Meiſter ſich in die Individualität des Schülers einzuleben, der, voll üppiger Jugend und Lebenskraft, nach eigener freier Bethätigung derſelben auf einem heitereren Kunſtgebiet ſehnſüchtig verlangte. Das ſtrenge Gefüge der Fuge beſonders war ihm von Anbeginn verhaßt und die einſeitige Uebung des Verſtandes, die es forderte, ließ ſein reges Phantaſie- und Empfindungsleben leer und unbefriedigt. Seinen wißbegierigen Fragen nach Begründung

der Regeln, deren Beobachtung man von ihm forderte, begegnete immer die eine Antwort: daß der Gebrauch, die Autorität der Schule es ſo wolle. Das war's, was ihn mit Unmuth und Aergerniß erfüllte und ihm die ganze Wiſſenſchaft verleidete.

Ungleich förderlicher, als die unter academiſchem Zwang widerwillig vollbrachten Compoſitionsübungen, ward für ihn die Beſchäftigung mit den Meiſterwerken der altitalieniſchen wie der deutſchen Tonkunſt, welche erſteren ſich ihm durch die reiche Bibliothek der Anſtalt erſchloſſen, während die Generoſität eines Muſikfreundes (Marcheſe Angelelli) ihm auch die letzteren zugänglich machte. Mit beſonderer Vorliebe ſtudirte er die Werke Haydn's und Mozart's und eine größere Anzahl ihrer Quartette, wie einzelne Fragmente ihrer Symphonien ſetzte er aus den Stimmen in Partitur. Ja er bildete mit Hülfe einer Anzahl ſeiner Schulkameraden ein Orcheſter und Chöre, um die Schöpfungen ſeiner deutſchen Lieblinge aufführen zu können. Er ſelbſt ſprach es ſpäter aus, daß der lebendigen Kunſt Mozart's ein größerer Antheil an ſeiner Künſtlerſchaft gebühre, als der todten Wiſſenſchaft ſeines Lehrmeiſters Mattei, der ihm, ob ſeiner feurigen Verehrung des deutſchen Genius, ſcherzend den Beinamen „il tedeschino“ gab.

Gleichwol verkannte man im Lyceum keineswegs die hervorragende Begabung des Zöglings, und betraute den ſechszehnjährigen Jüngling mit der Compoſition einer Cantate: eine Aufgabe, mit der man alljährlich den beſten Schüler der Anſtalt auszuzeichnen pflegte. Sie ward, als Erſtlingsarbeit des jungen Künſtlers, im Auguſt 1808 unter dem Namen: „Pianto d'armonia per la morte d'Orfeo“ gelegentlich eines Concertes unter allſeitigem Beifall zur Aufführung gebracht. Eine von einem Muſik-Liebhaber in Ravenna beſtellte Meſſe für

Männerſtimmen, Orgel und Orcheſter, ſowie eine nach Vorbild der Zauberflöten-Ouverture gearbeitete Ouverture mit Fuge, (die ſich in manchen Biographien fälſchlich als Symphonie angegeben findet) componirte er im darauffolgenden Jahre. Dieſelbe erregte aber bei der erſten Probe mit ſeinen Kameraden im Lyceum das Mißfallen des jungen Autoren in ſo hohem Grade, daß er ſie augenblicklich vernichtete. Auch einige Streichquartette ſollen in jener Periode entſtanden ſein; doch führt Azevedo dieſelben auf bloſe Arrangements von Vocalcompoſitionen des Künſtlers zurück. Gleichzeitig ſchrieb er auf Anregung einer Gönnerin, der Mutter der ihm befreundeten berühmten Sängerfamilie Mombelli, eine Reihe von Chören, Arien und Enſembleſtücken, die, durch dieſe zur vollſtändigen Partitur zuſammengeſtellt, die erſte Oper Gioachino's bildeten, welche unter dem Titel: „Demetrio e Polibio“ einige Jahre ſpäter (1812) durch die Mombelli's auch wirklich auf dem Teatro Valle in Rom in Scene ging. Noch jahrelang machte dieſelbe, als das Lieblingsſtück der genannten Künſtlerfamilie, auf den italieniſchen Theatern die Runde.

Nach nur anderthalbjährigem Aufenthalt im Lyceum (Andere berichten von drei Jahren) verließ Gioachino daſſelbe wieder, um eine ſeinen Neigungen entſprechendere Richtung zu verfolgen. Taub für die Wünſche Mattei's, der die Talente ſeines Schülers der Cultur der kirchlichen Formen zuzuwenden bemüht war, ſtrebte er vielmehr, nachdem er aus dem Munde des Lehrers vernommen, daß die bisher von ihm geſammelten Kenntniſſe zur Compoſition profaner Muſik wol ausreichten, mit Vorliebe fortan einer Sphäre zu, die er vermöge ſeines natürlichen Inſtincts als die ihm eigenſte erkannte. Hatte er doch von früheſter Jugend an im Elternhauſe eine mit den Elemen-

ten der Bühnenwelt zu vielfältig verſetzte Lebensluft eingeathmet und ſelber zu lange mit jener in nächſter Beziehung geſtanden, um den Lockungen widerſtehen zu können, auf ihren Bahnen weiter zu wandeln; um ſo mehr, als ſie ihm am eheſten Ausſicht auf materiellen Gewinn eröffneten, den er ſchon um ſeiner Eltern willen erſtreben mußte. Seine Verbindungen mit jenem Marcheſe Cavalli erneuend, der ihm, wie erwähnt, halb ſcherzend ein Textbuch und eine Bühne verſprochen, empfing er durch deſſen Vermittelung nun in der That Beides, und bereits im Herbſt 1810 erſchien die einactige komiſche Operette: „La cambiale di matrimonio“ mit Beifall auf dem San-Moſè-Theater in Venedig. Sie brachte dem jugendlichen Componiſten ein Honorar von 200 Franken, das er, voll Freude über dieſen Erſtlingserfolg in der ihm eigenthümlichen Gutherzigkeit zum größten Theil ſeinen Eltern ſandte.

Zärtliche Kindesliebe war einer der hervorſtechendſten Züge ſeiner Natur, und zahlreiche Entbehrungen erduldete er, der den behaglichen Lebensgenuß Liebende, um nur die Eltern vor Mangel zu ſchützen. Die Opfer, die ſie ſich einſt um ſeinetwillen auferlegt, vergaß er nie. Noch im Greiſenalter gedachte er ihrer mit vor Rührung bebender Stimme und fühlte die alte Dankesſchuld gegen ſie niemals gelöſt, ob er ſie auch durch unzählige Gutthaten vergolten und den Lebensabend der Eltern vor jeglichen Sorgen ſichergeſtellt hatte.

Nach Roſſini's Rückkehr nach Bologna entſtand 1811 ſeine für Eſther Mombelli geſchriebene Cantate „Didone abbandonata“, ſowie eine zweite Opera buffa: L'equivoco stravagante, die im Teatro del Corſo zu Bologna im Herbſt jenes Jahres vor die Oeffentlichkeit kam. Schon das nächſtfolgende Jahr aber gab ein Zeugniß des unverſieglichen Melodienborns, der in immer un-

aufhaltſameren Fluten ſeiner Phantaſie entſtrömte: nicht weniger als ſechs Opern gab es das Daſein. L'inganno felice, Il cambio della valigia, Ciro in Babilonia (die erſte Opera seria des Meiſters), La scala di seta, La pietra del paragone und L'occasione fa il ladro brachte Roſſini ſämmtlich beifallgekrönt im Laufe von zwölf Monaten zu Venedig, Ferrara und Mailand zur Darſtellung. Ein Chor aus Ciro in Babilonia, dem er inzwiſchen auch in der ſpäter zu erwähnenden Oper Aureliano eine Stelle angewieſen, lebt, wenn auch in veränderter Geſtalt, noch heute fort und wird als „Ecco ridente il cielo" noch immer im „Barbier" von uns gehört. Mit La pietra del paragone feierte er in der Scala zu Mailand ſeinen erſten Triumph auf einer der angeſehenſten Bühnen ſeines Vaterlandes: er war bedeutſam genug, ihm bei dem Vicekönig Eugen von Italien die damals ſelten gewährte Gunſt der Befreiung vom Militärdienſt auszuwirken.

Feſten ſichern Muthes ſchritt er nun vorwärts auf der Ruhmesbahn, unbekümmert um die kleinlichen Eiferſüchteleien, mit denen die verſchiedenen Bühnen ſich um ſeinen Beſitz ſtritten; ja voll jugendlichen Uebermuths, im Vertrauen auf ſeinen Stern ſelbſt ein tolles Wagſtück nicht ſcheuend, als es galt, Jenen eine ernſte Lehre zu geben. Der Impreſario des San-Moſè-Theaters in Venedig, Cera nämlich, der — kraft eines jener landesüblichen Contracte, welche den Operncomponiſten unter völlige Botmäßigkeit des Directors zu bringen beſtimmt ſind — Roſſini gänzlich in ſeinen Händen glaubte, vernahm kaum von einem anderweitigen Engagement des Letzteren für das Fenice-Theater, als er ſich empfindlich an ihm zu rächen beſchloß. Er übergab ihm, der ſich verbindlich gemacht, jeden von ihm beliebten Text in Muſik zu ſetzen, zu dieſem Ende ein Libretto, deſſen Jämmerlichkeit dem

Tondichter von vornherein einen glänzenden Mißerfolg garantirte. Ohne jegliches Bedenken indeſſen ging Roſſini auf den ihm gewordenen Auftrag ein, und im Carneval 1813 erſchien die Farza*) „I due Bruschini ò il figlio per azzardo“ wirklich auf den Brettern von San Moſè. Wol niemals aber lauſchte ein Publicum einer ähnlichen Traveſtie in Tönen, einer gleichen Combination muſikaliſcher Tollheiten und Extravaganzen. Noch niemals zuvor trieb ein Tonkünſtler in muthwilligerem Spiele ſein Weſen als hier Roſſini, wo es ihm galt, Gleiches mit Gleichem zu vergelten. So mußten die Violiniſten unter Anderem im Allegro der Ouverture zu Beginn jeden Tactes mit dem Bogen auf das Notenpult ſchlagen; der Baß bewegte ſich auf der äußerſten Grenze ſeiner Stimme, in höchſter Lage, von der Primadonna wurden nur die tiefſten Töne gefordert; den komiſchſten Partien des Textes war die ernſteſte Muſik untergelegt und umgekehrt; einem wenig geübten Sänger die ſchwierigſte Coloraturarie übertragen, die, damit keiner ſeiner Fehler unbemerkt blieb, pianissimo von den pizzicati der Geigen begleitet wurde; einzelne Sylben und Worte wurden endlos wiederholt, und was dergleichen Uebermuthes mehr war. Genug, die Muſik — eine Anticipation der Offenbach'ſchen Burlesken, wie ſie in unſeren Tagen die franzöſiſchen und deutſchen Theater füllen — war mit vielem Fleiß in den lächerlichſten Widerſpruch zum Text gebracht und Alles erſchien auf den Kopf geſtellt.

Unter ſtürmiſcher Oppoſition nur ward das Werk zu Ende geſpielt und es blieb für immer bei jener erſten Vorſtellung. Das Publicum, das die Abſicht des Autors nicht ahnte, glaubte

*) Mit dieſem Namen bezeichnet der Italiener die einactige komiſche Oper.

ſich genarrt und beleidigt und verſäumte nicht, ſeine Mißſtimmung darüber an den Tag zu legen; ſo daß Roſſini ſelbſt um Stellen fürchtete, man werde ſeinem bald darauf im Fenice-Theater erſcheinenden „Tancredi“ den übelverſtandenen Scherz entgelten laſſen. Er wagte es in Rückſicht deſſen nicht einmal beim Beginn der erſten Aufführung deſſelben gegenwärtig zu ſein. Erſt als nach beendigter Ouverture das Haus von jubelndem Applauſe wiederhallte, nahm er ſeinen Dirigentenplatz am Pianoforte ein, um ein Zeuge des ſich immer ſteigernden Entzückens zu ſein, in das ſeine Töne die verſammelte Menge verſetzten.

Der Erfolg des „Tancred“ war ein ungeheurer, wie die Kunſtgeſchichte demſelben nicht allzu viele Beiſpiele zur Seite zu ſtellen vermag. Er erhob Roſſini mit einem Schlage zum Liebling ſeines Volkes, nicht allein zum erſten, ſondern zugleich auch zum populärſten Tonſchöpfer der bella Italia. Vom Norden bis zum Süden trug der Volksmund ſeine holden Melodien; ſie klangen weiter und weiter auch jenſeits der Alpen in unaufhaltſamem Siegeslauf, und allenthalben erſchloſſen ſich ihnen bereitwillige Ohren und begeiſterte Herzen.

Verwundert fürwahr ſchütteln wir in Erinnerung deſſen heute das Haupt, unvermögend einen Enthuſiasmus zu begreifen, wie er jenen Tagen friſch und lebenswarm entſtrömte. Veraltet und verbraucht, ſelbſt nichtsſagend und trivial dünkt uns ſo Vieles, was unſern Voreltern einſt maßloſes Entzücken abgewann, und unſerm kühleren kritiſchen Blick erſcheint gar Manches als ſeines Reizes entkleidet, was zur Zeit ſeiner Jugendblüte verführeriſch gewirkt. Ein halbes Jahrhundert freilich pflegt nicht ſpurlos vorüberzugehen am Menſchenwerk und das Unſterbliche nur altert nicht. Wer aber möchte unter uns Deutſchen dem „Tancred“ noch heute ein unſterbliches Leben zu verheißen wagen?

In der Geſchichte der Kunſt gleichwol gebührt ihm ein Platz für alle Zeiten: denn er iſt ein Markſtein in Roſſini's künſtleriſcher Exiſtenz. Nicht allein für das Schaffen des Künſtlers, zugleich für eine geſammte neue Kunſtepoche iſt der „Tancred" zum Wende- oder vielmehr Ausgangspunkt geworden. Hatte Erſterer ſich bisher mit bequemem Behagen innerhalb des alten Schematismus bewegt und ſeine Tongebilde dem gewohnten Rahmen folgerecht eingefügt, ſo begann er nun freier zu ſchalten und zu walten und das ſteife Formenwerk der alten Opera seria hier und dort ein wenig zu beſchneiden, um es natürlicher und lebensvoller, den Anſprüchen der Gegenwart an Genuß und Unterhaltung angemeſſener zu geſtalten. Das gebräuchliche end- und farbloſe, nur von vereinzelten Arien ſpärlich unterbrochene Recitativ kürzte er erheblich ab und durchflocht es wechſelweiſe mit melodiſchem Zierwerk. Desgleichen führte er nach Art und Vorbild der von Haus aus ungleich mannigfaltiger und abwechslungsvoller gegliederten Opera buffa öftere Enſembleſätze ein, rief den Baß, der bisher im Rahmen der ernſten Oper kaum Platz gefunden, mehr auf den Vordergrund der Bühne, wies den Inſtrumenten einen vermehrten Antheil an und erhöhte den Reiz des Ganzen durch eine piquantere Harmonik, als ſie von ſeinen vaterländiſchen Kunſtgenoſſen — die auf fremdem Boden ſchaffenden Cherubini und Spontini natürlich ausgenommen — bisher angewandt worden war. Auch der berühmte Crescendo-Effect, der in ſeinen ſpäteren Werken eine ſo große Rolle ſpielt, taucht in der Ouverture zum erſten Male auf. Wie freilich Roſſini's Kunſt ihrer ganzen Art und Natur nach eine mehr äußerliche als innerliche, mehr ſinnliche als ſeeliſche iſt, ſo entbehrte ſie auch von Anbeginn der zwingenden Kraft innerſter Nothwendigkeit und Wahrhaftigkeit. Nur auf dem ihm

ſeiner Natur und Erziehung nach eigenſten Feld, der Opera buffa, bewährt ſich Roſſini als ein guter Pſycholog und Charakterzeichner. Wo er einen heroiſchen Aufſchwung nimmt, gebricht es ihm — außer in ſeinem Tell — zumeiſt an plaſtiſcher Geſtaltungskraft, an Sicherheit der Gewalt in Darſtellung der Contouren: ein Mangel, für den uns auch die üppigſte Farbengebung und die reichſte Ornamentik zu entſchädigen nicht im Stande ſind. Die charakteriſtiſche Wahrheit, die individuelle Bedeutſamkeit gilt ihm hier gering, ſo gut er ſich dort auf dieſelbe verſteht. Nicht aus den mannigfaltigen Stimmungen und Situationen der Dichtung erwächſt und bedingt ſich ihm die muſikaliſche Inſpiration; die eine entſteht vielmehr in ſo völliger Unabhängigkeit von der andern, daß er einen beliebigen Text einer beliebigen Melodie unterzulegen und den erſten — wie er dies bei mehreren ſeiner Opern thatſächlich bewieſen — auch ohne Schaden mit einem neuen zu vertauſchen vermag. Darum ſind die Träger ſeiner Geſänge auch nicht Charaktere ſondern Typen, die trotz der Verſchiedenartigkeit ihres Coſtüms ſich doch im Grunde wie ein Ei dem andern gleichen, und dadurch ſeinen heroiſchen Opern eine ſo große Familienähnlichkeit verleihen, daß die Kenntniß der einen zugleich auch die der übrigen in ſich ſchließt. Das vereinzelte Auftauchen eines declamatoriſchen Accents und individuellen Colorits (wie in den Recitativen der Amenaide und des Tancred: Di mia vita infelice und Dove sono, dem Duett: Fiero incontro etc.), ſelbſt häufige Anklänge an den alten Liebling unſeres Volkes, den ewig jungen Mozart (das Ideal Roſſini's, mit dem er manche äußere Aehnlichkeit gemein hatte), können den Mangel jeden bewußten Strebens nach Verſchmelzung oder nur Aſſimilirung des dichteriſchen und tonlichen Gehaltes nicht aufwiegen.

An der reinen Klangſchönheit ſich erfreuend, findet der Schöpfer des Tancred in der abſoluten Melodie volles Genüge, iſt ihm die Tonſprache nur ein mehr oder minder heitres Spiel mit den Tönen. Zu dem Begriff derſelben als ſolche, zu dem Begriff des Tons als der verklärten Verkörperung einer beſtimmten Idee, eines beſtimmten Gefühls, iſt er nirgends hindurchgedrungen. Die Zeit und Nation, in deren Mitte er lebte, freilich begehrten es nicht anders, und das poeſiereiche Volk der Italiener vergaß alle dichteriſchen Anforderungen, um in rein muſikaliſchem Genuſſe ſchwelgeriſch aufzugehen. Der Operndichter ſank zur völligen Null herab. Der ſinnloſeſte Text war gut genug, um der göttlichſten Kunſt zum Träger zu dienen. Mochten Wort und Ton immerhin in grellem Widerſpruch zu einander ſtehen, es kümmerte keinen der fanatiſchen Verehrer des Maeſtro: „Di tanti palpiti, di tante pene“ klang es von tauſend Lippen wieder, und volle Befriedigung fand die Welt im Genuſſe der üppigen Melodie.

Wer jedoch möchte dem leichtlebigen Sohn des Südens gegenüber eine allzu ſchwere Anklage erheben, wenn auch er bei jenem mühelos errungenen Triumph ein frohes Genüge fand? Wenn es ihm bequemer dünkte, dem Dichter aus dem eigenen Ueberfluſſe Glanz und Farben zu leihen, ſtatt ſie bei dieſem für ſeine Töne zu borgen? Und wenn die Natur ſelbſt es verſäumte, ſein Gemüth mit gleicher Freigebigkeit auszuſtatten, wie ſeine Phantaſie — was Wunder, wenn ihm die Scala der Seelentöne immerdar eine minder heimiſche Welt geblieben?

Wie gut Roſſini das Publicum kannte, für welches er ſchrieb, das erhellt hinlänglich ſchon aus dem „Tancred“; er kennzeichnet klar das auf den Effect gerichtete Streben ſeines Autors. Roſſini will gefallen; er coquettirt mit dem Publicum, und

wenn es ihm nicht gelingt, daſſelbe auf den Schwingen ſeines mächtig einherrauſchenden Crescendo mit ſich fortzureißen, ſo umgaukelt er es ſanft mit den luftigen Gewinden ſeiner Fioriturен, mit denen er ſeine Cantilene in blendendem Ueberfluſſe zu umhüllen liebt. Weil aber eine höhere Gerechtigkeit es fordert, daß nur das durch die Kraft der Wahrheit Gezeugte wahr bleibt bis an's Ende, daß nur dem der innerſten Seele in heiligem Drange Entſprungenen eine dauernde Lebensfähigkeit innewohnt, ſo hat auch Roſſini, all' ſeinem Genie zum Trotz, dieſem ewigen Geſetze verfallen müſſen. Jenes Aeußerliche, blos auf eine ſchöne ſinnliche Erſcheinung Abzielende eben iſt es geweſen, was ſeine Werke frühzeitig altern ließ. Nur der „Barbier" und der „Tell" blühen noch heute in erſter, unverwelklicher Jugendfriſche, weil an ihnen ſein ganzer inwendiger Menſch warmen, lebendigen Antheil genommen.

Die Kritik jener Tage war indeß weit entfernt, an dem uns Heutige empfindlich berührenden Mangel an Innerlichkeit in Roſſini's Schaffen Anſtoß zu nehmen. Vielmehr bekämpfte man die mancherlei Nachläſſigkeiten, deren er ſich in der Factur ſchuldig gemacht, und unduldſam lehnten ſich die Vertreter der alten Richtung gegen die Berechtigung der von dem jungen, plötzlich zu nationaler Bedeutung emporſteigenden Kunſtgenoſſen praktiſch verfochtenen neuen Principien auf. Gerechte und ungerechte Angriffe drangen ſeit dem Erfolg ſeiner pietra del paragone von allen Seiten auf ihn ein und fanden endlich ſelbſt in der den alten Padre Mattei umgebenden Stille ein Echo. Voll Beſorgniß, daß ſein Zögling, deſſen Neigungen ihm ſchon ehedem bedenklich erſchienen, ſich falſchen Bahnen zuwenden könne, ſchrieb er ihm im Tone väterlicher Mahnung: „Unglücklicher, halt ein, Du entehrſt meine Schule!" Meiſter Gioachino aber antwortete

ihm im Hinblick auf den nicht eben reichen materiellen Jahresgewinn von 1800 Franken, der ihm für ſeine ſechs Opern zu Theil geworden: „Haben Sie Geduld, hochverehrter Lehrer! Sobald ich nicht mehr genöthigt ſein werde, um des lieben Brodes willen fünf oder ſechs Opern jährlich zu liefern, und die Manuſcripte zum Copiſten zu ſchicken, ohne daß ich Zeit habe, ſie vorher zu durchleſen, werde ich mir Mühe geben, Muſik zu machen, die Ihrer würdig iſt.“

Unbekümmert um die Anfeindungen der Kritik verfolgte Roſſini indeſſen ſeinen Weg. Nach populärem Erfolg allein ging ſein Trachten; in vollſtändigem Maße ſah er ſein Ziel erreicht und keine Kritik der Welt mehr vermochte ihm daſſelbe ſtreitig zu machen. Wenige Monate ſpäter ſchon fügte ſeine binnen achtzehn Tagen componirte und im Theater San Benedetto zu Venedig aufgeführte „Italiana in Algori“, eine Opera buffa liebenswürdigſter Art, neue Lorbeeren zu den bereits erworbenen. Wie im „Tancred“ die ernſte, ſo begann er hier die komiſche Oper einer Reform zu unterwerfen, die eine kaum minder erfolgreiche Aufnahme wie jene erfuhr. Dann freilich ſchien das dem Meiſter bisher ſo holde Glück ſich plötzlich treulos von ihm abwenden zu wollen. Seine beiden 1814 für Mailand geſchriebenen Opern „Aureliano in Palmira“ und „Il Turco in Italia“ fanden, ebenſo wie ſein zu Beginn des nächſtfolgenden Jahres in Venedig aufgeführter „Sigismondo“, eine äußerſt laue Aufnahme. Mit letzterem war übrigens der Componiſt ſelbſt in ſo hohem Maße unzufrieden, daß er während der Aufführung einigen in ſeiner Nähe befindlichen Freunden zurief: „Ziſcht nur, immer ziſcht!“ und noch ſpäter bekannte er, niemals während der erſten Vorſtellung eines ſeiner Werke gleiche Pein erlitten zu haben.

Vielleicht kamen dieſe wiederholten Mißerfolge zum nicht geringſten Theile auf Rechnung der ungenügenden Textbücher, die, von Dilettanten ohne Muſik- und Bühnenkenntniß verfaßt, ihm als Unterlage für ſeine Tonſchöpfungen dargeboten wurden. Genug, im Unmuth über dieſelben lieh er den Anerbietungen des reichen Barbaja, des vielvermögenden Impreſario der neapolitaniſchen Theater San Carlo und del Fondo, der — ein ehemaliger Mailänder Kaffeehauskellner — die Geſchicke der italieniſchen und deutſchen Oper langjährig beeinflußte, ein um ſo bereitwilligeres Ohr.

Ein Gehalt von zweihundert Ducaten monatlich nebſt einem Antheil an den Einkünften des von Barbaja gleichfalls gepachteten Spielſalons von San Carlo waren die Bedingungen, unter denen Roſſini im Sommer 1815 nach Neapel überſiedelte. Er übernahm dafür die Verpflichtung, jene beiden erwähnten Opernbühnen zu leiten und für jede derſelben alljährlich ein neues Werk zu liefern. Auserleſene Kräfte ſtanden ihm dabei zur Verfügung. So zählte die Geſellſchaft von San Carlo allein drei vortreffliche Tenöre: Davide, Nozzari und Manuele Garcia, den berühmten Vater der Malibran und Viardot. Baß und Bariton kamen, wie erwähnt, als Hauptcharaktere in der Opera seria nie in Frage; ſie ſahen ſich ſyſtematiſch in den Hintergrund gedrängt, bis Roſſini, ein Freund jener tieferen Stimmlagen, ſich von der alten Gewohnheit emancipirte und ſie allmälig in ihre natürlichen Rechte einſetzte, ja in ſeinem Moſes ſogar dem Baß die Hauptrolle anvertraute. An der Spitze der Sänger, über die Roſſini's Dirigentenſtab gebot, glänzte die ebenſo ſchöne als geniale Spanierin Signorina Iſabella Colbrand, die überaus gefeiert und der Liebling des Königs war. Die Bewunderung für ſie

ward ſogar zur politiſchen Parteifrage erhoben. Die Royaliſten ſetzten ſie auf ihre Fahne, während die republikaniſch Geſinnten ſich ihren Reizen zu verſchließen und ſie zum Gegenſtand ihrer Demonſtrationen zu machen ſuchten. Ihre Zeitgenoſſen rühmen die natürliche Schönheit ihres Mezzo-Soprans nicht minder als ihre vollendete Schule — ſie war eine Schülerin von Pareja, Marinelli und Crescentini — und ihre dramatiſche Vortragsweiſe. Auf das Schaffen Roſſini's, der ſie ſpäter zu ſeiner Gattin machte, übte ſie einen bedeutungsvollen Einfluß. In ihr erblickte er das Vorbild der Heldinnen vieler ſeiner Opern, im Gedanken an ſie empfingen jene Leben und Geſtalt, ja ihre Vorliebe und Begabung für das ernſte Genre beſtimmten ihn, ſelbſt ſeiner Natur entgegen, ſich demſelben nun häufiger zuzuwenden. An Stelle des Contrealtes, der in der früheren Opera seria meiſt der Träger der weiblichen Hauptpartie war — gleichviel ob Männerrollen darſtellend, während, durch eine wunderliche Verkehrung der Natur, Männer den Sopran ſangen — ward von nun an der Mezzo-Sopran bevorzugt und mit den Sopraniſten, die als primi und secondi uomini die ältere Geſangsbühne Italiens beherrſchten, ein für allemal gebrochen. Seit bei der erſten Aufführung des Aureliano (1814) der Sopraniſt Velluti eine Arie durch eigene Hinzuthaten und Verzierungen dergeſtalt entſtellt hatte, daß Roſſini ſein Werk kaum wiedererkannte, mochte der erzürnte Autor ohnehin mit ihm und ſeines Gleichen nichts mehr zu ſchaffen haben. Bis dahin hatten die Sänger nach Belieben innerhalb ihrer Arien ſchalten und walten dürfen, da der Componiſt ihnen in denſelben nicht viel mehr als einen Canevas überlieferte, den ſie ſelbſtändig auszufüllen hatten, einzig nach Maßgabe deſſen, was ihrer Stimme ſchmeichelte und ihnen die größtmöglichſten Er-

folge verſprach. Nun aber machte ſich's Roſſini zum Geſetz, dieſe gewohnte, nur zu häufig mißbrauchte Freiheit zu beſchränken und die Coloratur, deren Ausführung bisher dem Geſchmack des Sängers überlaſſen geblieben war, von jetzt ab auszuſchreiten, jedem Einzelnen ſeine Aufgabe genau vorzeichnend.

Das erſte Werk, das dieſen Entſchluß zur That geworden zeigte, und damit er ſich zugleich nach ſeiner Ankunft in Neapel im Herbſt 1815 auf der Bühne von San Carlo einführte, war die Opera seria: „Elisabetta, regina d'Inghilterra". Er hatte auf Vollendung derſelben um ſo ernſteren Fleiß verwendet, als er ſich der Mißgunſt wol bewußt war, mit der ſeine dortigen älteren Kunſtgenoſſen Paiſiello und Zingarelli auf ihn, den jungen Meiſter herabblickten. Erließ doch Letzterer als Director des Conſervatoriums ſogar ein Verbot der Lectüre Roſſini'ſcher Partituren und drohte ſeinen Zöglingen mit der Strafe der Ausſtoßung, falls ſie daſſelbe überſchritten. Erſt eines königlichen Befehles bedurfte es zur Widerrufung dieſer feindſeligen Maßregel. Roſſini aber rächte ſich in ſeiner feinen, geiſtreichen Weiſe. Als Zingarelli ihm einſt einen jungen Muſiker als einen Nachahmer ſeiner Manier vorſtellte, entgegnete er: „Er thut Unrecht; aber leider hab' ich kein Mittel, ihn daran zu verhindern. Ich kann mich doch nicht ſelbſt verbieten!"

Das Debut der „Eliſabeth" war indeſſen, aller gegneriſchen Machinationen ungeachtet, ein glänzendes: ein Reſultat, welches Roſſini zum Theil der genialen Leiſtung der Primadonna Iſabella Colbrand dankte. Zu ſeinen bedeutenderen Partituren gehört die Oper nicht; doch bezeichnet ſie, noch außer der erwähnten Neuerung bezüglich der Coloratur, einen weiteren Schritt vorwärts, inſofern er ſich hier auch bei Begleitung des Secco-

Recitativs, ſtatt des bisher nur gebräuchlichen Cello und Claviers, zuerſt des vollen Streichquartetts bediente und damit das Clavier für immer aus dem Orcheſter verbannte, wie dies in Frankreich bereits durch Gluck und in Deutſchland noch früher geſchehen war. Die urſprünglich dem Aureliano angehörende Ouverture der „Eliſabeth“, ſowie das Allegro einer Cavatine des erſten Actes ſind durch Einfügung in ein anderes Werk des Meiſters unſterblich geworden. Die Erſtere dient dem Barbier noch heute als Einleitung und aus Roſinens vielgeſungener „Una voce“ hören wir die feurigen Rhythmen jenes Allegro heraus.

Es war bei Roſſini, wie erwähnt, nichts Seltenes, daß er einzelne Stücke ſeiner früheren Werke in ſpätere Arbeiten herübernahm. Er that dies, weil, wie er ſagte, „er das Recht zu haben meinte, das Beſſere aus ſeinen ausgepfiffenen Opern vor dem völligen Untergange zu retten.“ Als aber eine ohne ſein Zuthun veröffentlichte Geſammtausgabe ſeiner Werke dieſes Verfahren vor den Augen des Publicums offen enthüllte, war ihm dies kein geringes Aergerniß. Für die Bühne allein, nicht für die Veröffentlichung durch den Druck waren ſie ja berechnet geweſen.

Die ihm eigenthümliche Sorgloſigkeit in Bezug auf ſeine Arbeiten rächte ſich auch noch in anderer Weiſe; denn viele ſeiner Manuſcripte, wie die Original-Ouverture und die Unterrichtsſcene aus dem Barbier u. A., kamen ihm gänzlich abhanden. Von ſeinem Autorenrecht, nach Ablauf zweier Jahre die Partituren zurückzufordern, machte er ſelten Gebrauch, und die Raſtloſigkeit, mit der er ſich von einer Arbeit zur andern ſtürzte, ließ ihn weder an innere noch an äußere Sammlung denken.

Nachdem ein neues Erzeugniß ſeiner Feder: „Torwaldo e

Dorliska“, das Roſſini im December deſſelben Jahres im Teatro Valle zu Rom vor das Licht der Lampen ſchickte, eine nur mittelmäßige Wirkung erfahren, ging am 5. Februar 1816 das Meiſterwerk der Opera buffa: „Il barbiere di Seviglia“ als leuchtender Stern am Kunſthimmel auf. Ungünſtige Auſpicien begleiteten jedoch ſein erſtes Erſcheinen. Dem Director des Teatro della Torre Argentina in Rom, Ceſarini, gegenüber hatte Roſſini ſich für ein Honorar von 400 Scudi verbindlich gemacht, jeden von dieſem gewählten, ſei es alten oder neuen Text auch in kürzeſter Friſt, bis zu einem vorbeſtimmten Termin, in Muſik zu ſetzen, alle etwaigen von den Sängern gewünſchten Abänderungen daran vorzunehmen, die Proben und erſten Vorſtellungen perſönlich zu leiten, wie endlich bei Nichterfüllung einer dieſer Bedingungen eine beträchtliche Conventionalſtrafe zu zahlen.*) So, ihrer Würde und Hoheit entkleidet, war die Kunſt jener Tage in ihrer eigenſten Heimat zum Handwerk und Geſchäft herabgeſunken. Auf Beſtellung hin mußte der Genius ſchaffen, nicht der eigenen Inſpiration durfte er gehorchen, ſondern, ein Sklave der Directoren und Sänger, der flüchtigen Laune Jener fröhnen. Welch' unverwüſtliches Genie, das ſelbſt derartige Feſſeln nicht zu beengen, nicht zu lähmen vermochten! — oder auch welch' conventioneller Geiſt, der die Laſt jener Feſſeln nicht empfand, da er aus dem wohlgefüllten Speicher ſeiner Phantaſie, nicht aus dem tiefen Schachte ſeiner innerſten Seele zu ſchöpfen gewöhnt war!

---

*) Der Wortlaut des betreffenden Contractes iſt durch das Buch der Gebrüder Escudier „Rossini, sa vie et ses oeuvres“, Paris 1854, bekannt geworden

Und nicht allein der Impreſario des Argentina-Theaters, vielmehr noch die römiſche Cenſur ſorgte dafür, daß die dem Componiſten gewährte Friſt möglichſt eingeſchränkt ward. Von all' den Libretto-Entwürfen, die der Erſtere dem Spruche der Andern unterbreitete, fand kein einziger die Zuſtimmung der Richter, und erſt als die Zeit auf das Aeußerſte drängte, ertheilte die Behörde dem Luſtſpiel Beaumarchais', das fünfunddreißig Jahre früher auch Paiſiello's Muſik zum Sujet gedient und das der Dichter ſelber urſprünglich muſikaliſch zu behandeln beabſichtigt hatte, ihre Genehmigung. Da indeſſen dringendſte Eile geboten war, um die Oper noch während des Carnevals, der einträglichſten Zeit des ganzen Jahres, zur Aufführung zu bringen, quartierten ſich der Componiſt und der Verfaſſer des Textbuches, Sterbini, ſammt dem Copiſten und deſſen Gehülfen gemeinſam im Hauſe Zamboni's, des Sängers der Titelrolle, ein. Aus der Hand des Einen ging die Arbeit unmittelbar in die des Andern über. Noch naß überkam Roſſini die einzelnen Blätter der Dichtung, um ſeine Partitur bruchſtückweiſe in gleichem Zuſtande dem begierig harrenden Abſchreiber zu überliefern. Binnen dreizehn Tagen war das ganze Werk vollbracht — der Maeſtro hatte im Laufe derſelben ſein Zimmer nicht verlaſſen. Er ſelber erzählte ſpäter ſcherzend, daß er, während er ſeinen Barbier geſchrieben, nicht einmal Zeit gefunden habe, ſich raſiren zu laſſen. „Wäre ich raſirt geweſen", ſagte er, „ſo würde ich ausgegangen ſein, und wäre ich ausgegangen, ſo wäre ich nicht zu rechter Zeit wiedergekommen!"

Leider ließ der Gedanke an Paiſiello, deſſen Eiferſucht als Componiſt einer gleichnamigen Oper er fürchtete, Roſſini der gelungenen Arbeit kaum froh werden. Stendhal — der erſte Bio-

graph unſeres Meiſters*), der ſeine Mittheilungen allerdings in erſter Linie auf des Abbate Carpani „Rossiniane“**) gründet — will wiſſen, daß er ſogar in aller Form um die (durch die italieniſchen Verhältniſſe keineswegs bedingte) Erlaubniß des älteren Künſtlers nachgeſucht und dieſelbe auch erhalten habe. Doch wird dem von Azevedo entſchieden widerſprochen. Gewiß iſt, daß Roſſini nicht verſäumte, ſich in der Vorrede zu dem Textbuch vor jedem Verdacht eines beabſichtigten Wettkampfes mit dem „immortale autore“ beſcheidentlich zu verwahren; auch führte er, in gleicher Rückſicht, ſein Werk zuerſt unter dem Titel: „Almaviva, ossia l'inutile precauzione“ in die Welt ein. Nichtsdeſtoweniger vereinigten ſich die Freunde des alten Meiſters mit den Feinden des jüngeren zu gemeinſamem Spiele, um denſelben zu Falle zu bringen, und ehe noch der harmloſe Barbier auf den Brettern erſchien, war ſein Untergang ſchon eine beſchloſſene Sache. Ein ſeltſamer Unſtern fügte es überdem, daß zu der feindſeligen Stimmung gegen den Componiſten die allgemeine Mißliebigkeit des Dichters ſich geſellte. Einige unglückliche Zufälligkeiten vollendeten noch das Maß, um das ebenſo leicht zu ſchrankenloſeſtem Enthuſiasmus, wie zu den ungezügeltſten Mißfallsbezeigungen hingeriſſene italieniſche Publicum zu leidenſchaftlichen Ausbrüchen letzter Art zu veranlaſſen. In förmlichen Oppoſitionsſtürmen machte ſich die Stimmung des Auditoriums Luft; kaum daß man der großen Arie der beliebten Primadonna, Signora Giorgi-Righetti, ein flüchtiges Gehör ſchenkte, kaum daß die Sänger ihre Partie in dem wüſten Lärm

*) Vie de Rossini. Paris, 1824.

**) Ossia lettere musico-teatrali. Padova, 1823.

zu Ende zu bringen vermochten. Roſſini ſelbſt behauptete in der ihm eigenen unerſchütterlichen Seelenruhe ſeinen Dirigentenplatz, bis die letzte Note verklungen, und als nach beendigter Vorſtellung mehrere der ihm befreundeten Sänger ihn in ſeiner Wohnung aufſuchten, um ihm Theilnahme und Troſt zuzuſprechen, fanden ſie den vermeintlich Darniedergeſchmetterten bereits in tiefem Schlummer.

Als am folgenden Abend die Oper wiederholt werden ſollte, erlangte ihr Autor vom Theaterunternehmer die Vergünſtigung, ſich bei Leitung derſelben durch einen Andern vertreten zu laſſen. Er fürchtete eine Wiederholung jener erſten Scenen und fühlte um ſo weniger Neigung, ſich denſelben auszuſetzen, als das Urtheil ſeiner Landsleute ſich nicht gegen das Kunſtwerk, ſondern vielmehr gegen die Perſon des Künſtlers ſelber zu richten pflegt. In dieſer Abſicht der Aufführung fern bleibend und eben in heiterem Geplauder in ſeinem Zimmer auf- und niedergehend, hörte er es plötzlich auf der Straße unter ſeinen Fenſtern laut und lauter werden. Der Tumult ſteigerte ſich und ſchon glaubte er, daß ſeine Gegner es bis zu einer öffentlichen Demonſtration gegen ihn treiben wollten, als Manuele Garcia, der erſte Interpret des Almaviva und ein eifriger Verehrer Roſſini's, in Begleitung einiger Andern mit der Freudenbotſchaft bei ihm eintrat, daß der Barbier „alle stelle“ gegangen und das begeiſterte Publicum, voll Verlangen die erlittene Unbill zu ſühnen und dem „divino maestro“ perſönlich ſeine Huldigungen darzubringen, vor der Thür ſeiner harre, um ihn im Triumph und unter Fackelbeleuchtung nach dem Theater zu geleiten. Unter endloſem Jubel und Evviva ward die Vorſtellung in der That unter Direction des Componiſten zu Ende gebracht, und in den Himmel gehoben ſah er ſich heute, den man Tags zuvor, ohne

Rückſicht auf ſeinen berühmten und verdienten Namen, an jener ſelben Stelle unbarmherzig ausgepfiffen.

Vielfältiges Aufſehen erregte dieſer plötzliche Temperaturwechſel im römiſchen Publicum, und nur um ſo ſchneller ſtieg das Werk, das ihn veranlaßt, in der Gunſt der Italiener empor. Wie ſehr aber auch gebührte dieſelbe einer Schöpfung, die an ſchalkhafter Grazie, an coquetter Eleganz und unwiderſtehlicher Liebenswürdigkeit nirgend ihres Gleichen findet! Friſchere, ſüß duftendere Blüten denn dieſe hat ſelbſt die blütenreiche italiſche Kunſt nimmer zeugen können und auch in den Kunſtgärten anderer Völker gedieh bisher nur eine einzige verwandter Art: Mozart's „Figaro". An Urſprünglichkeit und ſprudelnder Lebensfriſche, an Frohmuth und herzgewinnender Naivetät gar manchen Zug mit einander theilend, trägt jedes dieſer beiden Werke gleichwol die Signatur ſeiner Nationalität erkennbar an ſich, und wenn das eine ſich von dem andern durch eine gewiſſe claſſiſche Innerlichkeit, durch jenen ideal gemüthvollen Grundzug auszeichnet, wie er dem deutſchen Kunſterzeugniß unausbleiblich anhaftet, ſo hat dieſes vor jenem wiederum den Reiz des Piquanteren, ſüdlich Anmuthvolleren, des Geiſtreicheren und Funkenſprühenden voraus. Mozart's Genius erwärmt uns, Jener blendet vielmehr; Dieſer gewinnt uns, Jener reißt uns durch die Gewalt ſeines Feuers hin, und wenn der aller Träumerei abholde Peſareſer Meiſter uns die reine geſunde Wirklichkeit in ungeſchminkten Farben vor die Augen führt, läßt uns der Deutſche in dem milden Reflex ſeines roſigeren Lichtes die verklärtere Weltanſchauung ahnen, die ſeine Seele erfüllt. Der Frohſinn unſres Volkes iſt eben ſeiner Natur nach ein anderer als der der Italiener; er würde an Anmuth verlieren, wollte er ſich bis zu einer Ausgelaſſenheit ſteigern, wie

ſich ihr Jener, kraft der ihm eingeborenen Grazie, ohne Wagniß hingeben darf. Unſere Heiterkeit hat nichts von jener rückhaltloſen Unbefangenheit, die den Kindern des Südens eigen, und um ſo reiner und edler unſere Freuden ſind, um ſo gewiſſer erheben ſie ſich auf jenem ernſten Hintergrund, aus dem allein die ſpecifiſch deutſche Eigenſchaft: der Humor, hervorzugehen fähig war. Witz und Esprit, ungebundene Fröhlichkeit, ein leidenſchaftliches Genießen und Erſchöpfen des Augenblicks iſt es nicht, was wir unter uns gemeinhin finden; in dem Einen ſind die Franzoſen, in dem Andern die Italiener unſere Meiſter. Unſere Kunſt iſt deſſen Zeuge. Oder iſt es nicht eine andere Luſt, die uns aus der Opéra comique, eine andere, die uns aus der Opera buffa, und wieder eine andere, die uns aus der komiſchen Oper entgegenlächelt? Da iſt es der blitzende Esprit, dort der liſtig-graziöſe Uebermuth, hier der Humor, der die Conflicte ſpinnt und löſt. Eine Opera buffa, wie der Italiener ſie ſich ſchuf, wird darum auch niemals unſerem heimiſchen Boden als natürliche Pflanze entwachſen, während ſie dem italieniſchen Volksgeiſte als ureigenthümlichſte Blüte entkeimte. Ein ungleich getreueres Spiegelbild ſeines Empfindens und Genießens, ſeines Charakters und Weſens, als die conventionelle Opera seria, enthüllt uns die lebenathmende Schöpfung der Buffa; darum erſcheint es in eben dem Maße, als Roſſini ſich als ein echtes Kind ſeiner Heimat darſtellt, erklärlich, wenn ſein Naturell ſich mit lebhafter Vorliebe der letztgenannten Gattung, als dem ſpecifiſchen Kunſterzeugniß derſelben, zuneigte. In Cimarosa, dem von ihm vorzugsweiſe ſtudirten und geſchätzten Meiſter, ſein Vorbild ſuchend, ſchritt er jedoch auch über deſſen berühmte „Matrimonio segreto“ noch um ein beträchtliches Stück Weges hinaus und ſtellte in ſeinem von jugendlicherem Pulsſchlag

durchſtrömten Werke ein bleibendes Muſter dieſer Art auf. Wie fein erſcheint hier die Zeichnenkunſt des Maeſtro, dem man die Gabe der Charakteriſtik ſo häufig rund abgeſprochen! Freilich hat er ſie auch in keiner ſeiner übrigen Leiſtungen mit gleichem Glück geübt wie hier, wo er ſelbſt mit ſeinem Herzen ſo lebendigen Antheil an Muſik und Handlung genommen, daß mehr als einer der Beurtheiler des Componiſten zu der Annahme gelangte, dieſer habe ſich ſelbſt in der Figur ſeines Figaro ein unſterbliches Porträt ſchaffen wollen. Fleiſch und Blut, unverwüſtliche Jugend und Lebensunmittelbarkeit haben hier die Geſtalten ſeiner Phantaſie gewonnen, und in Menſchen, in unſer Mitgefühl unwillkürlich herausfordernde Menſchen haben ſich mit einem Male die bleichen Typen verwandelt, die ob ihrer Seelenloſigkeit uns bisher nur ein kühles Intereſſe abzunöthigen im Stande waren. Ein köſtlicher Schwung, eine hinreißende Beweglichkeit erfüllt das Ganze, in gefälligem Wechſel ſchlingt ſich das bunte Spiel der Töne durch einander und gipfelt in der reizvollen Wirkung der Enſembleſtücke.

Für die unzerſtörbare Lebensfähigkeit des liebenswürdigen Werkes haben ſechs Jahrzehnte, die darüber hinweggegangen, bereits ein gültiges Zeugniß ausgeſtellt. Nicht nur die italieniſche, auch die franzöſiſche und deutſche Bühne haben es ſich längſt zu eigen gemacht und erblicken in ihm eine Perle ihres Repertoires. Eine ähnliche Popularität hat ſich unter all den zahlreichen ferneren Erzeugniſſen des Künſtlers, außerhalb ſeines Vaterlandes kein zweites zu erringen gewußt, und wenn wir Roſſini in der ganzen Liebenswürdigkeit ſeines Weſens uns vergegenwärtigen wollen, in der er ſich unſere Sympathien am widerſtandsloſeſten erſchmeichelte, ſo iſt es das Bild ſeines Barbiers, das uns als das wahrhaftigſte Spiegelbild ſeiner Individualität unzweifelhaft

vor die Seele tritt. Er ſelber ſagte ſpäter einmal, daß der dritte Act des Othello, der zweite des Tell und der ganze Barbier von ihm vielleicht leben bleiben würden. In der That hat, was er auch weiter auf dieſem Gebiet geleiſtet, die Wirkung dieſes ebenmäßigſten, charakteriſtiſchſten und auch nach Seite des Textbuchs hin glücklichſten ſeiner Werke nicht zu ſteigern, geſchweige denn zu überbieten vermocht, ſo viel des Schönen im Einzelnen es immerhin enthalten mag.

Und er hörte nicht auf, vielfältige Gaben auszuſtreuen aus dem Füllhorn ſeiner Phantaſie, das an Unerſchöpflichkeit kaum ſeines Gleichen zu finden ſchien. Noch im Juni deſſelben Jahres (1816) führte er im Teatro del Fondo zu Neapel bei Gelegenheit der Vermählung der Herzogin von Berry eine große Cantate „Teti e Peleo“ auf; kurz darauf folgte im Teatro del Fiorentini die einactige Opera buffa: „La gazetta“. Noch im ſelben Herbſt aber ging eine bedeutungsreiche Compoſition mit pomphafter Ausſtattung über die Bühne von del Fondo*): „Otello“. Mit dem Genius Shakeſpeare's trachtet ſich hier der des leichtfüßigen Muſikers zu verbinden; daß ſich aber Beide nicht zu wahrhaft harmoniſchem Bunde zu einen vermochten, wen möchte dies Wunder nehmen? Zu jener herzerſchütternden Tragik, wie ſie der Seele des engliſchen Dichters entſprungen, konnte der Peſareſer ſeine Saiten nicht ſtimmen; ſeine Kunſt verſtummte, wo es die äußerſten Höhen und Tiefen menſchlichen Empfindens wiederzuklingen galt. So iſt es zum Theil eine Mesalliance, in der ſich die beiden Nationalitäten begegnen; mag immer der enthuſiaſtiſche Azevedo, der ſeinem Liebling Roſſini unbedenklich eine Stelle in dichteſter Nachbarſchaft

*) San Carlo war im vorhergehenden Frühjahr niedergebrannt.

Beethoven's einräumt, die Behauptung wagen, daß er im dritten Act des Othello Dante und Shakeſpeare gleiche. Erſt im dritten Acte rafft ſich der Tondichter zu tragiſcheren Accenten empor, wie er ſie in den beiden vorhergehenden Acten nur in ſehr vereinzelten Momenten anklingen ließ; nun erhebt er ſich zu dem vollen Umfange der Größe, die ihm innerhalb der Grenzen ſeiner Natur überhaupt geſtattet iſt, und plötzlich erfaßt von der poeſievollen Gewalt ſeines Stoffes, leiht er ſeinen Tönen die glühenden Farben des Südens und gießt, was ihm nur immer an Pathos und Ausdrucksgewalt, an Leidenſchaft und Kunſt der Charakteriſtik zu Gebote ſteht, über dieſe Scenen aus. So der von düſterſter Schwermuth getragene Geſang des Gondoliere: „Nessun maggior dolore“, ſo die Scene Desdemona's und Emilia's, die Romanze: „Assisa a piè d'un salice“, das Gebet: „Deh calma, oh ciel“ und ein Theil des großen Duettes zählen zu dem Empfindungsreichſten, was Roſſini's Feder entfloſſen. Leider zeigt der Schluß wieder ein beklagenswerthes Herabſinken von der gewonnenen Höhe und macht die Ungleichheit der Ausführung peinlich fühlbar, die den meiſten Partituren des in genialer Sorgloſigkeit producirenden Tondichters als Makel anhaftet. Deſſenungeachtet haben ſich die größten Geſangskünſtler mit Vorliebe dem Othello zugewandt, und wie einſt Iſabella Colbrand, ſo haben auch die Paſta und Malibran als Desdemona ihre höchſten Triumphe gefeiert; wußte doch auch Garcia in der Wiedergabe der Titelrolle eine ſo dämoniſche Leidenſchaft zu entfalten, daß ſeine Tochter während der betreffenden Scene allen Ernſtes für ihr Leben zitterte. Wie wenig trotz alledem die tragiſche Poeſie des Stoffes dem Geſchmack der Italiener zuſagte, davon zeugt beredt genug der Umſtand, daß man den in Neapel gewonnenen Erfahrungen

zufolge, bei der Inſcenirung in Rom den Schluß in eine rührende Verſöhnungsſcene umänderte, zu deren Ende ſich das Ehepaar in die Arme ſtürzte, um die wiedergefundene Harmonie in einem Duette zu beglaubigen.

Bemerkenswerth iſt bei der in Rede ſtehenden Oper der wachſende Antheil, den der Componiſt dem Chor vergönnt; nicht minder die Gliederung derſelben in drei Acte, im Gegenſatz zur bisherigen, aber von nun an mehr und mehr außer Brauch kommenden Eintheilung der italieniſchen Oper in zwei Acte, in deren Mitte ein Ballet eingeſchoben wurde.

Als die künſtleriſchen Ergebniſſe des Jahres 1817 ſind die Opern: „Cenerentola“, „La gazza ladra“, und die als semiseria aufgeführte „Armida“ zu bezeichnen. Wie dem ſieben Jahre früher entſtandenen gleichnamigen Werke Nicolo Iſouard's liegt auch dem erſtgenannten das alte Zaubermärchen vom Aſchenbrödel zu Grunde; nur ward dieſes von der Hand Roſſini's, der keinerlei romantiſche Neigung und Begabung in ſich fühlte und überdem der mechaniſchen Kunſtfertigkeit ſeiner Landsleute mißtraute, ſeines phantaſtiſchen Zaubers entkleidet und in die nüchternere Sphäre der Alltagswelt verſetzt. Einige Stücke aus der Pietra del paragone, dem Turco in Italia und der Gazetta wurden in daſſelbe aufgenommen, dem von Anbeginn der wärmſte Empfang von Seiten der Römer zu Theil ward, und das man in Frankreich nicht anſtand, ſelbſt dem Barbier an Werth gleich zu ſtellen. Glänzendere Triumphe noch waren der „diebiſchen Elſter“ in der Mailänder Scala beſchieden. Drei Monate hindurch ward dieſelbe faſt täglich wiederholt und von demſelben Publicum in die Sterne erhoben, das drei Jahre früher den „Aureliano“ und „Turco“ mit kühler Gleichgültigkeit an ſich vorübergehen geſehen. Von unſerem heutigen Repertoire iſt auch dies Werk faſt ſpurlos

verſchwunden und nur die Arie „Di piacer mi balza il cor“ hilft noch hier und dort als Bravourſtück einer Sängerin eine gelegentliche Lücke in den Concertprogrammen ausfüllen. Selbſt die Ouvertüre hört man nur ſelten von deutſchen Orcheſtern, während ſie in Italien noch immer als die populärſte des Meiſters gilt. Allgemeines Aufſehen und Befremden erregte es, als er in derſelben zuerſt die Trommel im italieniſchen Orcheſter, das er in ziemlich unentwickeltem Zuſtand überkommen hatte und auf deſſen Erweiterung er fortwährend bedacht war, einführte. Es wird ſogar erzählt, daß ein junger Muſikſtudent, ein Puritaner vom reinſten Waſſer, darob ergrimmt ihm allen Ernſtes den Tod ſchwor und dieſe ſeine Abſicht öffentlich kund gab. Roſſini, der Schalk, vernahm dies kaum, als er eine Begegnung im geſelligen Kreiſe mit dem Betreffenden veranlaßte und dieſem mit der demüthigſten Miene von der Welt, wie wenn ſich der Schüler dem Meiſter gegenüber verantwortet, ſeine Beweggründe für Anwendung des verhaßten Inſtrumentes auseinanderſetzte, um ihm ſchließlich das Verſprechen zu geben, daß er ſeine empfindſamen Ohren nie wieder in ähnlicher Weiſe beleidigen wolle.

Schon ſeine Orcheſtration des „Otello“ hatte in Neapel Anſtoß erregt. Bisher nicht allein an das Uebergewicht, ſondern nahezu an die Alleinherrſchaft der Streichinſtrumente gewöhnt, verſtattete man den Blasinſtrumenten und zumal dem Blech nur äußerſt ſparſam Eingang, und wenn ſchon der öfteren Verwendung der Clarinette, ſo begegnete noch viel mehr der des Horns und der Trompete anfänglich lebhafter Widerſpruch.*) Doch ließ ſich

*) Die vier Hörner in der Partitur des Othello namentlich erſchienen als erſchreckende Neuerung

Roſſini dadurch nicht ſtören und machte ſich in ſeinen ſpäteren italieniſchen Opern mehr und mehr die in der Gegenwart gebräuchlichen Inſtrumente zu Nutze. So rühmt Fétis beiſpielsweiſe ſeine Behandlung des Horns als eine gleichſam neue, von ihm erſt erſchaffene Kunſt.

Mit der Aufführung ſeiner bedeutungsleeren Armida auf dem nach dem Brande vom April 1816 wieder neuerbauten San-Carlo-Theater feierte der lorbeergekrönte Componiſt im September 1817 ſeine Rückkehr nach Neapel. Aus der langen Reihe künſtleriſcher Gebilde, die er während der nächſten Jahre (1818 bis 1820) in's Leben rief: „Adelaida di Borgogna“, „Mosè in Egitto“, „Adina ò il califfo di Bagdad“, „Ricciardo e Zoraide“, „Ermione“, „Odoardo e Cristina“, „La donna del lago“, „Bianca e Faliero“, „Maometto secondo“ und mehrere Cantaten, iſt nur das Gedächtniß dreier auf unſere Tage gekommen. Nur „Mosè“, „La donna del lago“, und „Maometto“ haben ein mehr als ephemeres Daſein gefriſtet. Das Gebet aus Erſterem, zu deſſen Schaffen Roſſini nur der kurzen Zeit von zehn Minuten bedurfte, nennt man noch immer unter den beliebteſten Erzeugniſſen des Künſtlers, und Stendhal, der erwähnte Biograph und Zeitgenoſſe deſſelben, erzählt, daß er nie in ſeinem Leben einen ähnlichen Beifallsjubel als nach dieſer Preghiera vernommen habe. Die Vollendung des Ganzen, das gleich dem „Maometto“ ſpäterhin eine weſentliche Umgeſtaltung erfuhr, geſchah binnen zwanzig Tagen; doch gebührt auch Carafa einiger Antheil an derſelben. Der wunderbaren Leichtigkeit und Flüchtigkeit, mit der Roſſini zu produciren pflegte, wurde bereits gedacht. So ſoll die Arie „Di tanti palpiti“ aus dem Tancred nicht mehr Zeit zu ihrem Entſtehen bedurft haben, als ein Gericht Reis, das ſich der Componiſt beſtellt hatte, wie

ſie denn auch unter dem Namen der Reis-Arie bekannt geworden iſt. — Mit der Italiana in Algeri beſchäftigt, componirte er, wie er dies öfters that, eines Morgens im Bett. Ein Duett, das er eben geſchrieben, entfiel dabei ſeiner Hand; aber er erachtete es nicht der Mühe werth es aufzuheben und ſchrieb ſofort ein anderes nieder.

An die Compoſition des „Maometto“, ſo wird uns berichtet, ging Roſſini nur voll innerſten Widerſtrebens. Der Verfaſſer des Textes, Herzog von Ventignano, ſtand in dem ſchlimmen Rufe eines „Gettatore“, das iſt eines mit dem böſen Blick Behafteten. Der Maeſtro aber hatte, trotz ſeines ſcharfſinnigen Geiſtes, zu viel von dem Aberglauben ſeines Volkes in ſich aufgenommen, um ſich der Furcht vor dem gefährlichen Einfluſſe einer ſolchen Genoſſenſchaft entziehen zu können. Vergebens wandte er ſich mit der Bitte um Enthebung des läſtigen Auftrages an Barbaja: er mußte ſich, durch ſein Engagement gebunden, den Forderungen deſſelben fügen, und nur unter unaufhörlicher Wiederholung des Zeichens der „Corni“, das der Sage zufolge den Zauber des böſen Blickes bannen ſoll, ward die unheimliche Arbeit zu Ende gebracht.

Eine ungewöhnlich lange Pauſe trat nach Vollendung des ebengedachten Werkes im Produciren unſeres Künſtlers ein. Vielleicht, daß die im Juli 1820 zu Neapel ausgebrochene Revolution ihm die Luſt am Schaffen raubte; ſahen ſich doch die ſonſt nur den Freuden des dolce far niente hingegebenen Neapolitaner nun von ernſteren Situationen in Anſpruch genommen. Ihn ſelbſt aber fanden politiſche Intereſſen von jeher theilnahmlos; widerwillig kehrte ſich ſein conſervativer Sinn vollends von jeglicher revolutionären Beſtrebung ab. „He had music in the soul and a horror of discord“, ſagt Sutherland

Edwards bezeichnend. Als völlig untauglich zu militäriſchem Dienſt, ſchickte man ihn von der Nationalgarde wieder heim, deren Uniform er nothgedrungen angelegt. Um ſo geneigter folgte er gegen Ende des Jahres einer Aufforderung des Banquiers Torlonia nach Rom, um für das dieſem zugehörige Apollo-Theater die Oper: „Matilda di Shabran“ zu ſchreiben, welche ſpäter in „Corradino“ umgetauft wurde. Während des Carnevals 1821 — unter Mitwirkung Paganini's an der Spitze des Orcheſters — aufgeführt, erneuerte ſich der alte noch immer nicht beſchloſſene Kampf zwiſchen Freunden und Gegnern des Componiſten dergeſtalt, daß es ſogar zu Thätlichkeiten zwiſchen beiden Parteien kam.

Die Cantate: „La riconoscenza“, ſowie die Oper „Zelmira“ waren die letzten Früchte Roſſini's, die unter der Sonne Neapels reiften. Mit ihnen nahm er am 28. December 1821 Abſchied von San Carlo.

In der öſterreichiſchen Kaiſerſtadt, der von den Elementen des Südens am meiſten durchdrungenen und mit ſeinen Neigungen am wärmſten ſympathiſirenden unter den vornehmſten Städten Deutſchlands, hatte ſich Barbaja einen neuen fruchtbaren Boden für ſein Unternehmen geſucht, als die an der bisherigen Stätte ſeines Wirkens ausgebrochene Revolution und das Verbot der von ihm gepachteten einträglichen Spielbank die Wurzel deſſelben untergraben. Dahin folgte ihm (1822), gleich der übrigen Geſellſchaft, Roſſini, nachdem er das künſtleriſche Band, das ihn ſeit Jahren mit Iſabella] Colbrand verknüpft, zu einem ehelichen erhöht und befeſtigt hatte. In der Palaſtcapelle des Cardinal Opizzoni, des Erzbiſchofs von Bologna, welcher perſönlich das Amt celebrirte, fand die Trauungsfeierlichkeit ſtatt, der nur ſeine Eltern und die beiden, in faſt all ſeinen Werken thätigen

Tenöre Nozzari und Davide beiwohnten. Nur wenige Wochen ungebundenen Glückesgenuſſes, in Gemeinſchaft mit den Freunden auf dem Lande verlebt, durften ſie ſich gönnen: dann rief ſie die Pflicht nach Wien.

Die „Zelmira“ eröffnete eine glänzende Reihe von Vorſtellungen ſeiner Opern im Kärnthnerthor-Theater. Die erſten Künſtler Italiens waren die Vermittler derſelben und bildeten, Iſabella Colbrand an der Spitze, ein Enſemble, wie es in ähnlicher Vollkommenheit ſelten gehört worden iſt.

Ein Rauſch des Entzückens überkam das für derartigen Genuß nur zu empfängliche Wien. Die erſte Geſellſchaft, die kaiſerliche Familie und der Hof voran, beeilte ſich, dem ſangreichen Italiener die ſchmeichelhafteſte Aufnahme zu Theil werden zu laſſen: Roſſini war der Held des Tages geworden. Noch verſchwenderiſcher faſt, als in ſeinem begeiſterungsluſtigen Heimatlande, floſſen ihm die Huldigungen zu. Man ſang und ſpielte, ſah und hörte, dachte und träumte nichts Anderes, als den „Schwan von Peſaro“, den König der Melodie. Kaum daß er nach Schluß der Saiſon in Bologna im Kreiſe der Seinen eine kurze Erholung gefunden, als ihn eine Einladung des Fürſten Metternich, gelegentlich des dort tagenden Congreſſes, nach Verona rief. Er dürfe als Meiſter der Harmonie nicht fehlen, wo man beſchäftigt ſei, ſie wieder herzuſtellen, ſo ſchrieb ihm der Letztere, und der geſchmeichelte, in den Künſten des Hofes nur zu erfahrene Künſtler, der ſich des eigenen Glanzes gern freute, indem er ſich im Glanze der ihm allezeit wohlgeneigten Großen und Mächtigen ſonnte, ward der gefällige Zeitverkürzer Derer, die über das Wohl und Wehe der Völker zu Rathe ſaßen. In ſeinen Cantaten: „Il vero omaggio,“ „Augurio felice“ und „Il bardo“, deren eine im alten römiſchen Amphitheater zur Auf-

führung kam, brachte er ihnen die melodiſche Ovation ſeines Genius dar. Nicht ohne Unluſt einem Auftrage des Fenice-Theaters zu Venedig entſprechend, zwang er ſich alsdann die Vollendung einer Oper ab. Er hatte, um ſich der unwillkommenen Arbeit zu entziehen, das für Italien ungewöhnlich hohe Honorar von 5000 Franken gefordert. Nichtsdeſtoweniger war es ihm bewilligt worden.

„Es iſt die einzige meiner Opern", äußerte Roſſini einmal in Bezug auf dieſelbe, „die ich mit etwas mehr Muße ſchaffen konnte. Mein Contract gewährte mir eine Friſt von vierzig Tagen. Doch" — ſetzte er hinzu — „ich bedurfte nicht ſo viel Zeit, um ſie zu ſchreiben!" Sie ging im Februar 1823 als „Semiramide" daſelbſt in Scene: das letzte jener reichen Zahl von Werken, die Roſſini der heimiſchen Bühne gewidmet. Verletzt durch den abweiſenden Empfang eines Auditoriums, deſſen bevorzugteſter Liebling er geweſen und unter deſſen Gunſt ſich ſein junger Ruhm ehedem entfaltet, kehrte er dann im Gefühl des ſeiner Oper widerfahrenen Unrechts und des eigenen Unverſtandenſeins der Heimat den Rücken. Er hatte beide ihm daſelbſt überkommene Opernformen, die ernſte und die heitere, auf eine höhere Stufe emporgehoben und ihnen, indem er die eine lebensvoller und reicher, die andere edler und verfeinerter geſtaltete, erſt zu ihrer gegenwärtigen Entwickelung verholfen. Dennoch ſchien man in ſeinem Vaterlande ſeiner Verdienſte undankbar zu vergeſſen.

Ein Engagement der italieniſchen Oper, für die er eine Compoſition, „La figlia dell' aria", übernommen,*) ſollte ihn

*) Laut Sutherland Edwards bezeichnete Ebers, der Unternehmer des Kings-Theatre, im Gegenſatz zu den franzöſiſchen Biographen

in Begleitung ſeiner Gemahlin zunächſt nach London führen. Auf der Reiſe dahin, im November 1823, berührte er Paris und faßte, von der friſchen Lebensſtrömung daſelbſt lebhaft angemuthet und mit Huldigungen aller Art begeiſtert bewillkommnet, den Entſchluß, ſich ſpäter dauernd hier niederzulaſſen. Auch in der engliſchen Hauptſtadt harrte ſeiner ein glanzvoller Empfang. König Georg IV. ließ ihm, als kaum ſein Fuß den Boden Britanniens betreten, durch den ruſſiſchen Geſandten, Graf Lieven, die Botſchaft entbieten, er zähle darauf, der erſte Engländer zu ſein, der ihn begrüße. Er, an der Spitze der Ariſtokratie des Landes, verſäumte nicht, den berühmten Gaſt mit Ehren und goldenem Lohn zu überſchütten. Er muſicirte ſelbſt häufig in ſeiner und der Herzogin von Kent, wie des nachmaligen Königs von Belgien Geſellſchaft und ſang mit ihm, der als ausgezeichneter Pianiſt wie als Baritoniſt und als piquanter Unterhalter die ſtolze Zierde jeden Salons war, ſeine Duette. Obſchon durch den Bankerott des Theaters, das ihn gerufen, in ſeinen Erwartungen auf einen reichen Gewinn getäuſcht, eröffneten ſich dem gefeierten Componiſten doch durch Veranſtaltung von Concerten und namentlich ſeine Mitwirkung als Sänger und Accompagnateur bei Soiréen ſo reiche Erwerbsquellen, daß er in London den Grund zu ſeinem ſehr bedeutenden Vermögen legte. Eine Summe von 175,000 Francs war das Ergebniß eines halbjährigen Aufenthaltes daſelbſt; ſie überſtieg den Ertrag ſeiner ganzen bisherigen ſchöpferiſchen Thätigkeit.

Zu günſtigem Zeitpunkte kehrte Roſſini nach Frankreich zu-

Fétis, Clément, Azevedo ꝛc. den Titel der in Rede ſtehenden Oper vielmehr als „Ugo, rè d'Italia“. Doch dürfte dies leicht auf einer Verwechſelung mit der früheren Oper „Ottone, rè d'Italia“ beruhen, unter welchem Namen auch „Adelaida di Borgogna“ genannt wird.

rück. Hatte es hier, dank den Bemühungen einer einflußreichen Gegnerſchaft, längerer Zeit bedurft, bevor ſein Name ſich Bahn gebrochen, ſo hatte doch der vornehmlich durch Garcia's Energie erzielte Erfolg des „Barbier" ihn endlich mehr und mehr populär gemacht und ihm die Liebe des Volkes zugeführt. Der Gegenſtand der begeiſterten Verehrung der Pariſer trat er nun in ihre Mitte. Zwar ward er von ſeinen Berufsgenoſſen, wie Cherubini, Boieldieu, Herold, Auber, anfänglich mit mehr oder weniger zweifelhaften Geſinnungen, von Paer, Berton und Andern ſogar mit offenen Feindſeligkeiten willkommen geheißen; — man ſagt, daß ſie ſich ſeiner Wahl in die Académie des beaux-arts einſtimmig widerſetzten und nur durch die Maler und Architecten überſtimmt wurden; — doch ſollte er unter ihnen eine zweite Heimat finden. Bereits während ſeines Aufenthaltes in England (1824) hatte er, durch Vermittelung des franzöſiſchen Geſandten, Fürſten Polignac, ſeine Ernennung zum Dirigenten der italieniſchen Oper zu Paris, an Paer's Statt, empfangen. Nur anderthalb Jahre jedoch blieb er im Beſitz dieſer Stellung. Dann mochte ſich ſelbſt die Gunſt des Miniſters La Rochefoucauld nicht länger dagegen verblenden, wie wenig die Leitung des genialen Componiſten der vordem ſo blühenden Anſtalt zum Heile gereiche. Fétis ſpricht es in ſeiner Biographie universelle ohne Umſchweif aus, daß ſich niemals eine Bühnenverwaltung minder thätig und geſchickt als die ſeine erwieſen, und er die Oper an den Rand des Verderbens gebracht habe; und wenn auch ſein Biograph Azevedo widerlegende Verſuche dagegen aufbringen will und namentlich hervorhebt, daß er nicht allein Meyerbeer, Bellini, Donizetti und Mercadante als Componiſten, ſondern auch viele Sangeskräfte erſten Ranges in Paris einführte, ſo reden doch die Thatſachen. Genug, man ent-

hob den Maeſtro wiederum der Theaterverwaltung und ließ ihn unter dem Titel eines premier compositeur du roi et inspecteur général du chant en France auch fernerhin einen Jahresgehalt von 20,000 Francs ohne weitere Verpflichtung beziehen, als für die königliche Oper zu ſchreiben.

Unter den Gaben, mit denen er dieſelbe beſchenkte, ſteht die letzte ſeiner italieniſchen Opern der Zeit nach voran: „Il viaggio di Reims, ossia l'albergo del giglio d'oro.“ Mit ihr feierte er die Krönung König Carl's X. Sie ward im Juni 1825 unter Mitwirkung auserleſenſter Kräfte und von lautem Beifall begleitet auf dem Théâtre italien aufgeführt, um, da ſie als Gelegenheitscompoſition ein nur momentanes Intereſſe beanſpruchen konnte, zum größten Theile ſpäter in den „Comte Ory“ überzugehen. Ein Jahr darauf (am 9. October 1826) veröffentlichte er „Le siége de Corinthe“, eine franzöſiſche Bearbeitung des „Maometto II.“ Sie gewährt ein intereſſantes Zeugniß des läuternden Einfluſſes, den die Berührung mit der fremden Nationalität auf Roſſini geübt. Zu offenen Blickes, um ſich dem Verſtändniſſe für die Vorzüge und Eigenart Anderer zu verſchließen, empfand er alsbald die Rückwirkung der neuen und geiſtig erweiterten Welt, die ihn umgab. Die große Oper, die zu jener Zeit noch die Traditionen einer Gluck'ſchen Glanzepoche als koſtbarſtes Eigenthum bewahrte, ward auch für ihn das, was ſie ſchon für mehr als einen ſeiner Vorgänger geweſen: ein Tempel, daraus ihm eine reinere Erkenntniß floß. Er fühlte, daß es noch ein höheres Kunſtideal gebe, als das einer ſchönen Sinnlichkeit, und die Gleichgültigkeit gegen den Ausdruck, gegen das geiſtige Weſen der Töne begann von ihm zu weichen. Doch nur allmälig vollzog ſich in ihm jene Umwandlung; erſt in leiſen, wenn auch deutlich erkenn-

baren Spuren tritt ſie in der „Belagerung von Korinth“ zu Tage, um ſich in den ferneren Werken des Meiſters fortzuſetzen und in ſeiner letzten dramatiſchen Schöpfung zu vollenden. Die in der „Semiramis“ ſich noch ſchmarotzerhaft in den Vordergrund drängende, den ruhigen Fluß der Melodie überwuchernde Coloratur erſcheint hier auf ein beſcheidneres Maß beſchränkt; das Recitativ, das ſich dort im Verhältniß zum „Tancred“ nur um ein Geringes charakteriſtiſcher geſtaltete, vertieft ſich hier und ſteigert ſich zuweilen — wie beiſpielsweiſe in der Scene des Hieros — zu wirklich lebensvollem Ausdruck. Auch die Harmonie weiſt einige bisher noch nicht von ihm gebrauchte Wendungen auf; die Inſtrumentation ward dergeſtalt vervollſtändigt, daß ſelbſt der in dieſer Beziehung nicht eben empfindliche Berlioz ſich über die gehäufte Anwendung der Schlaginſtrumente beklagt, und durch das Ganze geht etwas von jenem warmen dramatiſchen Zuge, den die Franzoſen ihrem Kunſtwerk einzuhauchen verſtanden.

„Die Belagerung von Korinth“ war beiläufig die erſte der Partituren Roſſini's, die er einem Verleger verkaufte und für deren Veröffentlichung durch den Druck er ſomit ein Honorar empfing. Die 34 Opern, die er für die Bühnen ſeines Vaterlandes geſchrieben, waren, da er von ſeinem Autorenrecht, dieſelben zurückzufordern, wie erwähnt, nur ſelten Gebrauch machte, der Speculation jedes beliebigen Muſikalienhändlers oder Theaterunternehmers überlaſſen geblieben; er hatte ſich mit dem zum Theil äußerſt mäßigen Gewinn begnügt, mit dem ihm die verſchiedenen Impreſarii, für welche er arbeitete, ſeine Werke lohnten. So hatte zwar Italien ſeinen Ruhm als Componiſt begründet, ſeinen äußeren Wohlſtand als ſolcher aber verdankte er erſt Frankreich; denn die glänzenden Reſultate ſeines eng-

liſchen Aufenthaltes kamen — ſo belehrt uns Sutherland Edwards — vielmehr auf Rechnung des Sängers und Accompagnateurs, des Freundes Georg IV, kurz der europäiſchen Berühmtheit, als daß ſie der Würdigung ſeiner compoſitoriſchen Verdienſte galten.

Einer ähnlichen Umgeſtaltung wie die eben erwähnte Oper unterwarf Roſſini, durch die Erfahrung ermuntert, auch ſeinen Moſes, um ihn am 26. März 1827 auf der Académie royale de music den Pariſern vorzuführen. Die Aufnahme beider Werke war glänzend, und ein Zeichen allerhöchſter Anerkennung ſollte dem Componiſten dafür lohnen. Schon verkündete der Moniteur vom 14. October 1827 ſeine Erhebung in den Ritterſtand der Ehrenlegion, als Roſſini ſelbſt ſeinen Gönner La Rochefoucauld erſuchte, vielmehr Herold ſtatt ſeiner dieſe Auszeichnung zu verleihen und ſie ihm ſelber ſo lange vorzuenthalten, bis er ſich ihrer durch ein in jeder Beziehung neues Werk würdig gemacht habe. Seine Bitte fand Gehör. Mit der Vollendung ſeines Tell jedoch glaubte er den rechten Zeitpunkt gekommen. Nun begehrte er ſelbſt die vorher beſcheiden zurückgewieſene Ehre und ward ihrer alsbald theilhaftig. Louis Napoleon ernannte ihn ſpäter zum Commandeur und ſchließlich zum Großoffizier deſſelben Ordens; auch der König von Italien und andere gekrönte Häupter ſchmückten ihn mit ihren Decorationen.

Nicht unmittelbar aber reiht ſich der Tell dem Moſes an. Ihm ging, am 20. Auguſt 1828, „Le comte Ory,“ jene ſchon erwähnte komiſche Oper voraus, die großentheils aus älteren Bruchſtücken zuſammengeſetzt ward und deren Textbuch Scribe zum Verfaſſer hat, obwol auch Adolph Nourrit, dem gefeierten Sänger und Interpreten Roſſini's, ein nicht unweſentlicher Antheil an letzterem zugeſchrieben wird. Sie iſt außerhalb Frank-

reichs wenig bekannt geworden; deſſenungeachtet genießt ſie innerhalb deſſelben den Ruf als eins der gelungenſten Erzeugniſſe des Künſtlers.

Am 3. Auguſt 1829 endlich ging der „Tell“ über die Bühne der königlichen Oper. Er zeigt ſeinen Meiſter plötzlich in einem neuen, reineren Lichte. Ernſtere Töne entſteigen nun ſeiner Bruſt und zu erhabenerem Schwunge ſtimmt er ſeine Saiten. Eine große, gewaltige Kluft trennt die früheren Schöpfungen Roſſini's von dieſer einen, mit der er ſeine Meiſterſchaft beſiegelte, und was in den letzten derſelben nur wie eine Ahnung vorgeklungen, in vollem Accorde hat ſich's hier vollendet und iſt Wahrheit geworden. Während er bisher in ſorgloſer Haſt und innerhalb kurzer, nach Tagen zu bemeſſender Friſt ſeine muſikaliſchen Eingebungen feſthielt und geſtaltete, hatte er jetzt ſechs volle Monate hindurch, in ländlicher Zurückgezogenheit und ſtiller Sammlung*), der Arbeit an dieſem einen Werke obgelegen. Nicht mehr wie ſonſt der eitlen Kunſt des Scheins, einer hehreren Muſe opfert er nun; zum ernſten Prieſter der Wahrheit hat er ſich verwandelt, der ſonſt nur den bunten Genüſſen des Lebens leichtſinnig fröhnte. Seit er im Kunſttempel des fremden Volkes ein lautreres Evangelium in ſich aufgenommen, hat ſich ihm das bisher gehegte nationale Kunſtideal zu einem univerſelleren erweitert und erhöht. Mit einer durch unkundige Hände (Jouy und Bis) freilich arg verſtümmelten deutſchen Dichtung: dem letzten Geiſtesproducte unſeres großen Schiller, verband ſich ſein melodiſches Genie, um — wunderſam genug! — in den gewonnenen holden Tönen der Bühne ſein letztes großes Vermächtniß darzubringen. Mit Verwunderung

*) Auf dem ſeinem Freund Aguado gehörigen Schloß Petit-Bourg.

ſehen wir den Italiener deutſchem Element eine Einwirkung auf das eigene Schaffen vergönnen, die bis auf die äußerſten ihm von der Natur geſteckten Grenzen ausgedehnt ſcheint. Spuren Haydn'ſcher und Mozart'ſcher Vorbildnahme begegnen wir mannigfach, ja in der dramatiſchen Verlebendigung der Recitative glauben wir hier und dort ſelbſt Gluck'ſchen Flügelſchlag zu vernehmen. In noch höherem Maße aber offenbart der Tell den Einfluß des Volkes, in deſſen Mitte und unmittelbarer Berührung er geboren ward. So geſellt ſich zu der deutſchen Vertiefung und Innerlichkeit — wir verſtehen dies dem Ausländer gegenüber ſelbſtverſtändlich im relativen Sinne — die ſpäter beſonders durch Meyerbeer cultivirte Luſt an der Situation, die effectvolle Gruppirung, die ſcharfe plaſtiſche Ausgeſtaltung, der dramatiſche Zug, die jenſeits des Rheins ihre Heimat haben. Wie aber der Schöpfer des Tell nicht aufhörte, auch fern der Heimat ein Italiener zu ſein, das bekundet jene unnennbare Süße und Weichheit der Form, jene unnachahmliche Grazie, jene zugleich ſchmelzende und feurige, leidenſchaftdurchzuckte Cantilene, jene Meiſterſchaft einer geſangsmäßigen Stimmführung, wie ſie eben nur der Italiener kennt. Schmeichelnder Wohllaut bleibt auch hier, was er ſingt, und des verführeriſchen Reizes, mit dem coquetten Tändelſpiel ſeiner Coloraturen dem ihm Lauſchenden die Sinne zu umgaukeln, hat er ſich ſelbſt da nicht zu entäußern vermocht, wo ihm ein ernſteres Streben denn je die Seele füllte.

Wie dem aber auch ſei, und wie wenig wir Deutſchen ſelbſt geneigt ſein mögen, ihr den Ehrenplatz neben den erhabenſten Werken unſerer eigenen Tonheroen anzuweiſen: ihres wohlverdienten Ruhmes wird zu allen Zeiten eine Tonſchöpfung gewiß bleiben, bei der die drei muſikreichſten Völker der Erde Pathen-

ſtelle vertreten. Die Rolle des Arnold z. B., die der Componiſt von all den Trivialitäten rein zu erhalten wußte, wie ſie ihm ſonſt nicht ſelten begegneten, gehört zu den dankbarſten und freigebigſt ausgeſtatteten Partien, die wir überhaupt beſitzen. Die Duette mit Tell, mit Mathilde, das berühmte große Terzett, die Arie des vierten Actes werden immerdar die freudige Hingabe unſerer Sänger wecken. Auch Mathildens Romanze, die Schluß-ſcene des zweiten Actes, die meiſten Chöre und der Rütlischwur vor Allem werden, gleich der in ſonnigſte Farben getauchten, wahre Alpenluft athmenden Ouverture - der vollendetſten des Meiſters — als echt ſchweizeriſche Stimmungsbilder nimmer eine poeſievolle Wirkung verfehlen.

Und dennoch geſchah das Wunderbare: nicht ein warmes, freudiges Willkommen, wie er es verdient, bereitete man dem „Tell“ in Paris. Kühl und zurückhaltend — vielleicht in Folge des mangelhaften Textbuches, wie Fétis meint — verhielt ſich während der erſten Vorſtellungen ein Publicum, das minder vollkommenen Werken des Künſtlers dankbar zugejauchzt hatte, und nur gewiegtere Beurtheiler und Kenner, wie vor Allen Boieldieu, wünſchten dem Tondichter Glück zu der neuen ruhm-reichen Bahn, zu der ſein Genius hindurchgebrochen. Erſt als Duprez, der allbeliebte Sänger, acht Jahre ſpäter als Darſteller des Arnold auftrat, wandte ſich die allgemeine Gunſt in en-thuſiaſtiſcher Weiſe einer Oper zu, die noch heute zu den aus-erwählteſten Lieblingen der Pariſer zählt. Während man aber ſein Werk mit echt franzöſiſcher Begeiſterung feierte und bald darauf im Foyer der großen Oper ſein Bild der Reihe der Unſterblichen einfügte, hatte Roſſini ſich in Bologna einen ſtilleren Aufenthalt geſucht. Es zog ihn nach der Heimat, zu dem alternden Vater, der, nachdem er ſeine Lebensgefährtin, Roſſini's

vielgeliebte Mutter, durch den Tod verloren (1827,, vergebens verſucht hatte, ſich auf den Wunſch ſeines Sohnes in der fremden Weltſtadt heimiſch zu machen, ſo daß er ſchon nach wenigen Wochen in ſein Vaterland zurückgekehrt war. Dahin folgte ihm einige Tage nach der erſten Aufführung ſeines „Tell“ der Maeſtro. Neuem Schaffen trachtete er ſich daſelbſt hinzugeben und führte zu dieſem Zwecke ein von Jouy verfaßtes Textbuch, dem der Goethe'ſche Fauſt zu Grunde lag, mit ſich. Doch wurde weder dieſes noch überhaupt eins der fünf dramatiſchen Werke geſchrieben, die er für die franzöſiſche Bühne binnen der nächſten zehn Jahre in Ausſicht geſtellt hatte. Die Hoffnung, ihn auf der neubetretenen Bahn glorreich weiterſchreiten und der Welt noch fernere Gaben ſpenden zu ſehen, blieb unerfüllt. Der „Tell“, die größte und bedeutungsvollſte ſeiner Bühnenſchöpfungen, ſollte zugleich ſeine letzte bleiben: mit ihr ſchloß er ſeine Ruhmeslaufbahn als Componiſt, gerade als er im Zenith derſelben ſtand.

Was Roſſini dazu vermocht, inmitten der Blüte ſeiner Jahre und des Vollbeſitzes ſeiner Kraft, vom Schauplatze ſeines Ruhmes zurückzutreten und, ein müßiger Zuſchauer der Arbeit Anderer an der Entwickelung der Kunſt, ſich jeglichen fernern Antheils daran freiwillig zu begeben, das iſt der Welt ein ungelöſtes Räthſel geblieben, ſo mannigfach man ſich auch bemühte, in das Geheimniß deſſelben einzudringen. Ob es die anfänglich allzu laue Aufnahme ſeines Meiſterwerkes, oder die Verſtümmelung geweſen, die dieſes nachträglich auf der franzöſiſchen Bühne erfahren,*) was ihn der letztern abwendig ge-

*) Man pflegte mehrere Jahre lang ausſchließlich den zweiten Act deſſelben, und zwar als „lever de rideau“ vor einem Ballet aufzuführen, nachdem man damit begonnen hatte, die fünf Acte in drei zuſammenzuzwängen und zu beſchneiden.

macht; ob ihn — wie Azevedo behauptet — die mit Meyerbeer's Wirken überhand nehmende rückſichtsloſe Behandlung der von ihm ſelbſt einſt ſo ſorgfältig gepflegten Stimme, oder mehr noch eine in pecuniärer Angelegenheit mit der Regierung erhobene Streitigkeit verſtimmte — wer mag es endgültig entſcheiden? Fétis erzählt in ſeiner Biographie universelle des musiciens, daß Roſſini den drängenden Fragen der Freunde gegenüber ſtets die gleiche Antwort in Bereitſchaft gehalten: „Ein Erfolg mehr würde meinem Ruhme nichts mehr hinzufügen; ein Mißerfolg könnte ihn nur ſchmälern; des Einen bedarf ich nicht und dem Andern will ich mich nicht ausſetzen.“ Uns dünkt, daß auch wir uns bei jener Antwort beſcheiden und dem klaren Urtheil ſeines Geiſtes zweifellos vertrauen dürfen, wenn er es vorzog, ſich fortan in Schweigen zu hüllen, ſtatt vielleicht den eigenen Ruhm lebendig zu begraben.

Nach Ausbruch der Julirevolution 1830 rief die Sorge für ſeine durch den Umſchwung der Verhältniſſe gefährdeten materiellen Intereſſen Roſſini nach der franzöſiſchen Hauptſtadt zurück. Der Sturz der Bourbonen, denen er gedient, drohte ihm die Penſion von jährlich 6000 Francs zu entziehen, die er ſich beim Verlaſſen Frankreichs ausbedungen. Es kam zwiſchen ihm und der Verwaltung der königlichen Civilliſte zu einem Proceß, der erſt nachdem er fünf Jahre gewährt, zu Gunſten des Künſtlers entſchieden ward, indem man die Verbindlichkeiten der Erſteren auf das Finanzminiſterium übertrug.

Im November 1836 zog er wieder nach Bologna. Dort vollendete er in ſtiller Zurückgezogenheit fünf Jahre ſpäter ſein Stabat mater. Bereits 1832, in Paris hatte er die erſten ſechs Nummern deſſelben für einen vornehmen Spanier, Don Varela, geſchrieben, die Ergänzung des Uebrigen aber, da er erkrankte,

einem, ſeiner Freunde, Tadolini, überlaſſen. Nun fügte er auf Anregung Troupenas', des Unternehmers der „Concerts spirituels" zu Paris, nach Entfernung der fremden Arbeit, ſelbſt das noch Fehlende hinzu und gab der ganzen Partitur ihre jetzige Geſtalt. Nach einem zwölfjährigen Schweigen war es der erſte klingende Gruß, den der Künſtler wiederum der Welt ſandte. Allgemeines Aufſehen erregte ſein Erſcheinen in den Concerten des Théâtre italien, und Alles drängte ſich, die Klänge des geliebten Meiſters wieder zu vernehmen. Unter endloſen Beifallsbezeigungen wurden ſie unzählige Male wiederholt: der ferne Roſſini und ſein Stabat mater war der Mittelpunkt aller Intereſſen von Paris. Dennoch verhehlte ſich die Kritik auch in Frankreich nicht, was ſie ſpäter in Deutſchland offen ausſprach: daß das Werk kein eigentlich kirchliches ſei, daß es der wahren Weiheſtimmung und Frömmigkeit entbehre. Selbſt Berlioz, der dem Maeſtro warm ergebene Kunſtgenoſſe, rügt, daß er daſſelbe „ſeiner Geſammtheit nach mehr theatraliſch als religiös" gehalten habe. Sehen wir jedoch in Erinnerung deſſen, daß es nicht für gottesdienſtliche Zwecke geſchrieben ward, von dem wenig kirchlichen Stil des Ganzen ab, ſo bleibt trotz all ſeiner Weltlichkeit noch genug des Schönen und Ergreifenden für unſere Bewunderung übrig. Die Introduction, das Duett: Quis est homo, der Chor: Eia mater, das Quartett: Quando corpus und die Sopranarie mit Chor: Inflammatus behaupten in zweifelloſer Berechtigung ihren Platz unter den edelſten Gaben ihres Schöpfers. Die effectvolle Gruppirung der Stimmen ſcheint in keinem anderen Erzeugniſſe des in dieſer Beziehung unerreichten Künſtlers übertroffen, und der Zauber des melodiſchen Fluſſes ſchmeichelt uns ſelbſt eine nachſichtigere Beurtheilung des geringen Zuſammenhanges zwiſchen Text und Ton ab.

Die wohlthätigſte Wirkung aber äußerte die Compoſition dieſes Werkes auf Roſſini ſelbſt. Sie gab ihn, der ſich ſeit Jahren kalt und theilnahmlos von der Welt und der Kunſt abgewendet, der Letzteren zurück. Mit der wiedergewonnenen Thätigkeit kehrte ihm auch die verlorene Kraft und Geſundheit wieder, und ob auch aus ſeiner ſtillen Werkſtätte wenig hinausdrang auf den Markt des Lebens, er hörte dennoch nicht auf unbelauſcht zu ſchaffen, was und wie ihm ſein Genius gebot. Einige ſpärliche Gaben gönnte er gleichwol der Oeffentlichkeit. Wie er ſchon 1834 in ſeinen Soirées musicales aus zerſtreuten Albumblättern eine Reihe von zwölf kleinen Solo- und Enſembleſtücken zuſammengeſtellt — wahre Perlen des Salongeſanges —, ſo ließ er zehn Jahre ſpäter drei Chöre erſcheinen: den vielgeſungenen „La charité“ ſammt den Jugendarbeiten „La foi“ und „L'espérance“. Nur ſeine Freunde aber wußten, daß er eine große Anzahl von Clavier- und Geſangcompoſitionen geſchrieben, die er mit der ihm eigenthümlichen Selbſtironie als „Altersſünden“ bezeichnete; und nur im engen Kreiſe ward eine von ihm componirte „kleine Meſſe“ in den Salons des Grafen Pillet-Will (am 14. März 1864) zu Gehör gebracht.

Politiſche Agitationen vertrieben ihn gegen Ende des Jahres 1847 wieder aus Bologna, nachdem er ſich kurz vorher, nach dem Tode ſeiner Gemahlin,*) von der er bereits längere Zeit getrennt gelebt, mit Olympia Pélissier von Neuem vermählt hatte. Sein dortiges Stillleben war der Kunſtpflege der Stadt weſentlich zu Gute gekommen; denn wiewol er allein mit Malerei und Agricultur noch beſchäftigt ſchien und allen muſikaliſchen Angelegenheiten gegenüber vollkommenſte Gleichgültig-

*) Iſabella Roſſini-Colbrand ſtarb am 7. October 1845 in Bologna.

keit an den Tag legte, er verſchmähte doch nicht das Ehrenamt eines Directors der Anſtalt, die einſt ihn ſelber zuerſt in die Kunſt eingeführt, und die er binnen kurzem zur erſten Muſikſchule des Landes emporhob. Zunächſt ſiedelte er nun nach Florenz über, um nach einer langen Zeit körperlichen Leidens daſelbſt endlich (1855) ſeinen bleibenden Wohnſitz wieder in Paris zu nehmen. Hier genas er bald und fand, von einem Kreiſe enthuſiaſtiſcher Freunde und Verehrer umgeben, die alte Elaſticität ſeines Geiſtes, den vielbewunderten liebenswürdigen Spott ſeiner Laune wieder, der unzähligen berühmten Bonmots das Daſein gab. Einer heiteren Geſelligkeit öffnete ſich ſein Haus: ein geſuchter Sammelplatz der angeſehenſten Vertreter der Kunſt und Wiſſenſchaft, der materielle und ideelle Genüſſe in auserleſenſter Feinheit darbot. So hielt die franzöſiſche Weltſtadt ihren Liebling unwiderſtehlich in ihren Banden gefeſſelt bis an's Ende, und als er am 13. November 1868 in mitternächtiger Stunde, in ſeiner Villa zu Paſſy bei Paris, ſein an Ruhm und an Jahren reiches Leben beſchloß, da klagte ſie um ihn als um einen ihrer größten Todten. Tauſende – darunter die glänzendſten Namen Frankreichs — verſammelten ſich, um ihm die letzte Ehre zu erweiſen, als man ihn, nach vorangegangener Trauerfeierlichkeit zu St. Trinité, am 21. November auf dem Père-Lachaiſe in's Grab ſenkte, und mit Worten und Tönen und Blumen ohne Zahl feierte man ſein Gedächtniß. Dennoch hat man Paris ſeinen Beſitz noch im Tode mißgönnt. Die Heimat forderte ihr Recht; ſie wollte den großen Sohn nicht miſſen und gedachte ihm zu Santa Croce, in der damaligen Hauptſtadt des jungen Königreichs Italien, ein würdiges Grabmal zu errichten. Nur an der Abgeneigtheit der verwittweten Gemahlin des Meiſters, ſich von der Aſche deſſen zu trennen, deß letztes

Wort ihr Name geweſen und der noch ſterbend ihre Hand geküßt, ſcheiterte der Wunſch der italieniſchen Regierung.

Sein Standbild ſchmückt ſchon längſt (ſeit 1864) den Hauptplatz von Peſaro und mahnt die Nachgeborenen an ihn, der glorreich einſt dieſer Stätte entſtieg. Die letztwillig von ihm verfügte Gründung eines Conſervatoriums daſelbſt wird ihm, neben dem unvergänglichen Gedenken, auch die unvergängliche Liebe ſeines Volkes ſichern, wie er ſich durch reiche Stiftungen in Paris auch den Dank ſeiner Kunſtgenoſſen erworben.

Die Klänge des Meiſters aber durchziehen die Welt, indeß er müde ſchlummert nach dem reichen Tagewerk. Was er vor fremden Augen ſorgſam verborgen gehalten, die Frucht jener nach außen hin ſtummen Jahre, das ward nun lebendig. Schon haben Frankreich, Italien, Belgien, Rußland, England, Amerika und Auſtralien, das franzöſiſirte Baden-Baden und dann auch Wien den Schwanengeſang des Schwans von Peſaro, ſeine kleine Meſſe gehört, und wie Meyerbeer bei der erſten Aufführung derſelben begeiſtert den Meiſter und ſein Werk geprieſen, ſo hallte auch jetzt der Ruhm deſſelben vielſtimmig wieder. Noch harren wir Deutſchen des Moments, wo es auch unter uns ertönen wird. Ob aber auch die Zeit des Roſſiniſanatismus bei uns längſt einer beſonneneren Beurtheilung der Verdienſte und Mängel des Künſtlers gewichen: mit der unſerem Volke eigenen Pietät doch werden wir uns vor einem Werke neigen, das die Hand des Genius gezeichnet.

Verzeichniß

der Compoſitionen Roſſini's.

Von d. Verf. zuſammengeſtellt.

Il pianto d'armonia sopra la morte d'Orfeo. Große Cantate, für das Lyceum in Bologna comp. und daſelbſt am 8. Auguſt 1808 aufgeführt.

Meſſe für Männerſtimmen, Orgel und Orcheſter; für einen Muſikliebhaber in Ravenna geſchrieben.

Ouverture mit Fuge für Orcheſter im Lyceum zu Bologna aufgeführt.

Quartette für Streichinſtrumente.

Demetrio e Polibio, die erſte Oper Roſſini's, für Signora Mombelli (nach Azevedo 1806, nach Fétis 1808 und nach Sutherland Edwards 1809) geſchrieben, doch erſt im Herbſt 1812 durch deren Familie auf dem Teatro Valle in Rom aufgeführt.

La cambiale di matrimonio, Farza. Im Herbſt 1810 auf dem Teatro San Mosè in Venedig aufgeführt; ſpäter unter dem Titel „Der Bräutigam in Canada" auch in Wien.

Didone abbandonata. Cantate, für Eſther Mombelli in Bologna 1811 geſchrieben.

L'equivoco stravagante, Farza. Im Herbſt 1811 im Teatro del corso zu Florenz aufgeführt.

L'inganno felice, Farza. Während des Carnevals 1812 im Teatro San Mosè in Venedig aufgeführt. Unter dem Titel „Die Getäuſchten" ſpäter auch in Deutſchland.

I cambio della valigia, Farza. Während des Carnevals deſſelben Jahres zu San Mosè in Venedig aufgeführt.

Ciro in Babilonia, erſte Opera seria des Meiſters (vielfach auch als „Oratorium", eine Oper aus der bibliſchen Geſchichte, bezeichnet). Während der Faſtenzeit 1812 im Teatro comunale in Ferrara aufgeführt.

La scala di seta, Farza. Im Frühling 1812 im Teatro San Mosè in Venedig aufgeführt.

La pietra di paragone, Opera buffa in 2 Acten. Im Herbſt 1812 in der Scala zu Mailand aufgeführt. In München als „Weibertreue", in Berlin als „Der Probirſtein" bekannt geworden.

L'occasione fa il ladro, Farza. Im Herbſt 1812 auf dem Teatro San Mosè zu Venedig aufgeführt.

I due Bruschini, ò il figlio per azzardo, Farza. Während des Carnevals 1813 im Teatro San Mosè zu Venedig aufgeführt.

Tancredi, Opera seria in 2 Acten. Text von Roſſi. Während des Carnevals 1813 im Teatro Fenice zu Venedig aufgeführt.

L'Italiana in Algeri, Opera buffa in 2 Acten. Text von Anelli. Im Sommer 1813 im Teatro San Benedetto zu Venedig aufgeführt.

Aureliano in Palmira, Opera seria in 2 Acten. Text von Romani. Am 26. December 1813 in der Scala zu Mailand aufgeführt.

Egle ed Irene, Cantate für die Prinzeſſin Belgiojoſo 1814 in Mailand componirt.

Il Turco in Italia, Opera buffa in 2 Acten. Text von Romani. Im Herbſt 1814 in der Scala zu Mailand aufgeführt.

Sigismondo, Opera seria. Text von Foppa. Während des Carnevals 1814—15 im Teatro Fenice zu Venedig aufgeführt.

Patriotiſche Hymne, zur Revolutionszeit in Bologna 1815 geſchrieben.

Elisabetta, regina d'Inghilterra, Opera seria in 2 Acten. Text von Schmidt. Im Herbſt 1815 im Teatro San Carlo zu Neapel aufgeführt.

Torwaldo e Dorliska, Opera semi-seria in 2 Acten. Text von Ferretti. Am 26. December 1815 im Teatro Valle in Rom aufgeführt.

Il barbiere di Seviglia, Opera buffa in 2 Acten Text von Sterbini nach dem Luſtſpiel Beaumarchais'. Am 5. Februar 1816 im Teatro della torre Argentina in Rom aufgeführt.

Teti e Peleo. Cantate zur Vermählung der Herzogin von Berry, im Teatro del Fondo zu Neapel im Juni 1816 aufgeführt.

La gazetta, ossia il matrimonio per concorso, Opera buffa in 2 Acten. Text von Tottola. Im Sommer 1816 im Teatro dei Fiorentini zu Neapel aufgeführt.

Otello, Opera seria in 3 Acten. Text von Marcheſe Berio nach Shakeſpeare's Tragödie. Im Herbſt 1816 auf dem Teatro del Fondo zu Neapel aufgeführt.

Cenerentola, ossia la bontà in trionfo, Dramma giocoso in 2 Acten Text von Ferretti nach Etienne's „Cendrillon". Während des Carnevals 1817 im Teatro Valle in Rom aufgeführt

La gazza ladra, Opera buffa in 2 Acten Text von Gherardini. Im Frühling 1817 in der Scala zu Mailand aufgeführt.

Armida, Opera semi-seria in 3 Acten. Text von Schmidt. Im Herbſt 1817 in San Carlo zu Neapel aufgeführt.

Adelaida di Borgogna, Opera seria in 2 Acten. Text von Ferretti. Während des Carnevals 1818 im Teatro della torre Argentina in Rom aufgeführt. Auch unter dem Namen Ottone, rè d'Italia genannt.

Mosè in Egitto, Oratorium in 3 Acten (häufig auch als „Dramma serio" bezeichnet). Text von Tottola. Während der Faſtenzeit 1818 zu San Carlo in Neapel aufgeführt.

Adina, ò il califfo di Bagdad; Opera semi-seria in 1 Act. Für einen vornehmen Portugieſen componirt und auf dem Teatro San Carlo in Liſſabon 1818 aufgeführt.

Ricciardo e Zoraide, Opera seria in 2 Acten. Text von Marcheſe Berio. Im Herbſt 1818 im Teatro San Carlo zu Neapel aufgeführt

Ermione, Opera seria in 2 Acten. Text von Tottola nach Racine's „Andromaque" Während der Faſtenzeit 1819 im Teatro San Carlo zu Neapel aufgeführt.

Partenope. Cantate, zur Feier der Wiedergeneſung des Königs von Neapel, am 20. Februar 1819 zu San Carlo in Neapel aufgef.

Odoardo e Cristina, Opera. Text von Roſſi. (Nur zum Theil neu und meiſt aus den beiden letzten Opern Roſſini's zuſammengeſtellt.) Im Frühjahr 1819 im Teatro San Benedetto zu Venedig aufgeführt.

Cantate für eine Feſtvorſtellung zu San Carlo, gelegentlich des Beſuchs des Kaiſers von Oeſterreich zu Neapel componirt und am 9. Mai 1819 aufgeführt.

La donna del lago, Opera seria in 2 Acten. Text von Tottola nach W. Scott. Am 4. Oct. 1819 im Teatro San Carlo zu Neapel aufgeführt. Unter dem Titel „Robert Bruce“ ſpäter in Paris aufgeführt.

Bianca e Faliero, Opera seria in 2 Acten. Text von Romani. Während des Carnevals 1820 in der Scala zu Mailand aufgeführt.

Maometto secondo, Opera seria in 2 Acten. Text vom Herzog v. Ventignano. Während des Carnevals 1820 zu San Carlo in Neapel aufgeführt.

Matilda di Shabran, ossia la bellezza e cuor di ferro, Opera. Text von Ferretti. Während des Carnevals 1821 im Apollo-Theater zu Rom aufgeführt. Später unter dem Titel „Corradino“ wiederholt.

Zelmira, Opera seria in 2 Acten. Text von Tottola nach einer Tragödie von du Belloy. Mitte December 1821 zu San Carlo in Neapel aufgeführt, doch eigentlich für Wien componirt.

La riconoscenza, Cantate. Am 27. December 1821 bei einer Benefizvorſtellung für Roſſini zu San Carlo in Neapel aufgeführt.

Il vero omaggio, Cantate. Während des Congreſſes zu Verona 1822 componirt und im Teatro dei Filarmonici daſelbſt aufgeführt.

L'augurio felice, } Cantaten. Während des Congreſſes zu Verona
Il bardo, } componirt und aufgeführt.

Semiramide, Opera seria in 2 Acten. Text von Roſſi. Am 3. Febr. 1823 im Teatro Fenice zu Venedig aufgeführt.

Hommage à Byron. Cantate für eine Stimme mit Chor und Orcheſter. In London 1824 componirt und von Roſſini ſelbſt in einem Concert von Almack geſungen.

La figlia dell'aria. Eine für das Kings-Theatre in London componirte Oper, von der jedoch in Folge des Bankerotts deſſelben nur der 1. Act vollendet wurde und nachmals ſpurlos verloren ging.

Il viaggio a Reims, ossia l'albergo del giglio d'oro. Gelegenheitsoper, auf Text von Balocchi für die Krönung Carl X. geſchrieben und am 19. Juni 1825 im Théâtre italien zu Paris aufgeführt Unter dem Titel „Audiamo a Parigi" nach der Revolution 1848 auf der gleichen Bühne wiederholt.

Le siége de Corinthe, Große Oper in 3 Acten. Umarbeitung des Maometto secondo.) Ueberſetzung in's Franzöſiſche von Balocchi und Soumet. Am 9. October 1826 in der Académie royale de musique zu Paris aufgeführt — Partitur Paris, Troupenas.

Moïse, Große Oper in 3 Acten. (Umarbeitung des Mosè in Egitto.) Ueberſetzung in's Franzöſiſche von Balocchi und Jouy. Am 26. März 1827 in der Académie royale de musique zu Paris aufgeführt. — Partitur Paris, Troupenas.

Le comte Ory, komiſche Oper in 2 Acten Text von Scribe. Am 20. Auguſt 1828 in der Académie royale de musique zu Paris aufgeführt. — Partitur Paris, Troupenas.

Le rendez-vous de chasse, Fanfare pour 4 Trompes (Cors de chasse) ou Piano. Paris, Schikler. 1828. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Guillaume Tell. Große Oper in 3 Acten. Text von Jouy und Bis nach Schiller. Am 3. Auguſt 1829 in der Académie royale de musique zu Paris aufgeführt. — Partitur Paris, Troupenas — Unter dem Titel „Andreas Hofer" 1830 in Berlin, als „Vallace" 1837 in Mailand, als „Rodolfo d'Esterlinga" 1838 in Ancona und als „Carlo il temerario" 1843 in Moskau aufgef.

Quatuor pour Flute, Clar., Cor et Basson. F-dur. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Cinq Sonatines pour Piano, arr. d'après les Quatuors. Ebend. G-dur, A-dur, B-dur, Es-dur, D-dur.

Variations pour Clarinette avec Orchestre ou Piano. B-dur. Ebd.

Sérénade à grand Orchestre. Es-dur. Ebend. 1829.

Troſt und Erhebung. Cantate nach einem Miserere des Componiſten f. Chor und Orcheſter. Partitur Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Soirées musicales Collection de 8 Ariettes et 4 Duos italiens avec accomp. de Piano. Paris, Troupenas 1834. — Mit deutſchem und franzöſiſchem Text. Mainz und Antwerpen, Schott.

La promessa, Canzonetta — Il rimprovero, id. — La partenza, id L'orgia, Arietta — L'invito, Bolero — La pastorella dell'Alpi, Tyrolese — La gita in gondola, Barcarolla — La danza, Tarantella neapolitana — La regata veneziana, Notturno a 2 voci — La pesca, id. — La serenata, id. — Le marinari, Duetto

Dieſ. f. Pfte. allein arr. v. Franz Liszt.

Deux Nocturnes. Adieu à l'Italie et Le départ, avec accomp. de Piano. Paroles françaises, ital et allem. Mainz, Schott. 1836.

Mariage de S. A. R. le duc d'Orléans. 3 Marches p. musique milit. (G-dur, Es-dur, Es-dur.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1837.

Dieſ. für 4 Hände und für Pianoforte allein.

Quatre Ariettes italiennes. 1841

Stabat mater für Solo, Chor und Orcheſter. In Paris 1832 in Gemeinſchaft mit Tadolini für Don Varela in Madrid componirt, nach Entfernung der fremden Arbeit aber 1841 in gegenwärtiger Geſtalt beendet. — Partitur Paris, Troupenas.

Trois choeurs religieux: La foi, L'esperance et La charité. Paris, Troupenas. 1844.

Oedipus, Arie für Baß mit Pianof. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Cantate zu Taſſo's 300jähriger Geburtsfeier. Text vom Grafen Marchetti. Am 13. März 1844 in Turin aufgeführt.

Drei Geſänge f. 1 Stimme m. Pfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Die Hirtin (La pastorella) — Liebeskummer (Il risentimento) Die grauſame Schöne (Beltà crudele).

La separazione. Melodia drammatica per Mezzo-Sopr. coll' acc. di Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Stances à Pie IX 1847.

Petite messe solennelle. 1864.

L'absence. Romance. Paris, Escudier.

Deux chansons espagnoles: „A Grenade“ et „La veuve andalouse“. Paris, Escudier.

O salutaris à 4 voix seules. Inséré dans la Maitrise, Journal de musique religieuse.

Adrien Boieldieu.

Käme es uns bei, die alten und doch ewig jungen Geſtalten der neun Muſen einmal nach Rang und Reihe zu gruppiren, ſo geſchähe es zuverſichtlich, daß wir Deutſchen der heitern Thalia die letzte der Stellen einräumten. In der redenden wie in der tönenden Dichtung iſt ſie von jeher das Stiefkind unſeres Volkes geweſen, und zu dauerndem Gedeihen hat ſie es nimmer unter uns gebracht. Wol hat uns ein Leſſing ein claſſiſches deutſches Luſtſpiel, ein Mozart mehr als eine claſſiſche komiſche Oper geſchenkt; doch blieben dies vereinzelte Erſcheinungen auf einem, wie die Erfahrung lehrt, dem deutſchen Weſen fern liegenden, wenig cultivirten Feld. Was Lortzing ſpäter, aus der Noth und Kümmermiß einer kleinbürgerlichen Exiſtenz heraus, ſich zum Troſt und Thalia zu Ehren geſungen, macht ebenſo wenig, als des vornehmeren Flotow muſikaliſche Maskenſcherze und des fruchtbaren Roderich Benedix harmloſes Familienluſtſpiel, ernſthaften Anſpruch darauf, der Reihe echter Kunſtgebilde eingefügt zu werden. All' jenem gebricht, was dieſe eben zum Kunſtwerk ſtempelt: die Poeſie und Formenſchönheit, der ideale Hintergrund, deſſen auch die komiſche Kunſt nicht entrathen darf, ſoll ſie nicht ihrer Weihe verluſtig gehen.

Moderne Tage zwar haben uns um eine neue komiſche Oper bereichert. Wenigſtens hat uns Richard Wagner ſeine „Meiſterſinger“ unter dieſem Namen vorgeführt. Deutſch, urdeutſch iſt, was er uns in ihnen gegeben; aber komiſch nicht in dem Sinne, in dem wir's gemeinhin begreifen. Vielmehr einem Muſik gewordenen Satyrſpiel der Alten dürften wir es vergleichen: denn hinter der ſcherzhaften Maske birgt ſich ein tiefer, oft bittrer Ernſt. Wir Deutſchen können's nun einmal nicht laſſen ernſthaft zu ſein. Lachend zerdrücken wir die Thräne im Auge, und aus manchem Tropfen Wermuth iſt unſer Humor zuſammengemiſcht. Gerade die Tiefe unſres Gemüths hindert die Leichtigkeit unſrer Empfindung: die Tugend iſt uns zum Nachtheil, der Vorzug zum Mangel geworden.

Witz, leichte Wortſpiele, wie ſie andere Völker ergötzen, ſind in unſerer Kunſt flüchtige Gäſte. Nur in der Localpoſſe Wiens und Berlins haben ſie Aufnahme und Pflege gefunden. Auf die niedere Kunſtart dieſer aber bliebe, neben dem bisher Erwähnten und dem, was Jungdeutſchland Heiteres gedacht und gedichtet, in der That die Rolle beſchränkt, die Thalia auf unſrer vaterländiſchen Bühne ſpielt, gefiele es uns nicht, zu unſerer Erheiterung zuweilen von dem Schatze andrer Nationen zu borgen.

Bei unſern Nachbarn drüben im Weſten und Süden gedeiht, was uns ſelber verſagt iſt. Leichtlebiger und piquanter, phantaſtiſcher und ſinnlicher als wir, boten ſie der heiteren Muſe eine natürliche Freiſtatt dar. Sie haben ihr bunte, luſtige Feſte gefeiert und in ihrer nationalen Kunſt ein lebendiges Denkmal errichtet. Ob man ihr einſt auch bei uns noch Kränze flicht? Ob das neu aufgerichtete deutſche Reich der alten Schuld wahrnehmen und die lang Vernachläſſigte zu Ehren bringen, ob der deutſche Humor friſcheren Muthes ſeine Flügel heben wird, um ſich in das

Reich der Dichtung und der Töne tragen zu laſſen und mit ſeinem Zauberſtab eine neue Blütenwelt zu wecken? Oder werden wir, gewohnt im Reiche der Muſen die Erſten zu ſein und Allen voran zu ſchreiten, immer und immer den Andern hintanſtehen, wenn es gilt, dieſer Einen unter den neun Schweſtern zu huldigen? Werden wir, ſo uns nach einer Stunde leichten Genuſſes verlangt, immer nach dem fremden Ueberfluſſe greifen müſſen, um uns nicht neidlos der Früchte zu freuen, die ein wärmerer Strahl als unſre Heimatſonne reifte?

Wie dem auch ſei, noch gehen wir, uns des Gemeinbeſitzes der Kunſt getröſtend, an der reichbeſetzten Tafel unſrer Nachbarn zu Gaſte. Wir öffnen ihren Söhnen bereitwillig die Kunſthallen, die unſre eignen Erzeugniſſe nicht zu füllen vermögen, und längſt erwarben die Beſten unter ihnen bei uns das Heimatrecht. Von all' den Fremdlingen aber, deren heitere Gaben wir dankbar ſchätzen, ſteht Keiner uns Deutſchen näher, als Boieldieu. Das Gemüthvolle ſeiner Weiſen, ſeine Verwandtſchaft mit Mozart haben ihn uns vorzugsweiſe lieb gemacht, und der Klang ſeines Namens iſt uns kaum minder vertraut als ſeinen Landsleuten. Ein Bild voll lächelnder Anmuth und Jugendfriſche, iſt er und das Werk, mit dem er ſeinem Ruhmeskranze das unverwelklichſte Blatt eingefügt, uns Allen lebendig, und dennoch hat ſich bereits ein volles Jahrhundert ſeit ſeiner Geburt vollendet.

Am 15. December 1775 kam François Adrien Boieldieu, der Schöpfer der modernen komiſchen Oper in Frankreich, in Rouen zur Welt. Sein Vater, ein Mann von Verdienſt, Geiſt und Wiſſen, war hier als erzbiſchöflicher Secretär angeſtellt; auch mehrere ſeiner nächſten Verwandten bekleideten angeſehene Aemter und haben dem Vaterland mannigfache Dienſte geleiſtet. Der Eine im Parlament, ein Andrer, Abbé Boieldieu, als vortrefflicher

Kanzelredner und Seelſorger, ein Dritter, Graf Mollien, endlich — der Bruder der zweiten Mutter, die Boieldieu's Vater nach dem Verluſt der erſten ſeinem Sohne gab — als Staatsmann und Miniſter im erſten Kaiſerreich. Der Letztere namentlich bezeugte Adrien viel Wohlwollen und Zuneigung; vielleicht war auch ſeine Protection ihm hier und da förderlich. Wenigſtens ſehen wir Boieldieu's Laufbahn vom Anfang bis zum Ende faſt ausnahmslos vom Glück geleitet, das ihm eine treuere Genoſſin geweſen, als den meiſten Künſtlern; denn kaum hat ihm das Leben ein weniger heiteres Antlitz zugekehrt, als es uns aus ſeiner Kunſt entgegengrüßt. Von früher Jugend an ſchon führten ſeine Wege geebnet dahin; der Cultus der Gottesgabe, die er in ſich ſpürte, ward ihm zu keiner Stunde verkümmert oder entweiht, und was Anderen erſt nach beſchwerlichem Kampf zu erreichen vergönnt iſt, warf das gefällige Schickſal ihm, ſeinem Liebling, freigebig in den Schoos.

Daß er ein geborener Muſiker ſei, trat in aller Frühe ſchon zu Tage, und nicht ſobald ward ſein Vater deſſen inne, als er die ihm gewordene Aufgabe begriff, das ſeiner Fürſorge anvertraute Talent nach allen Kräften zu ſtützen und zu fördern. Seine Stellung gab ihm die Mittel dazu an die Hand und ermöglichte es ihm leicht, daß der kleine Adrien oder „le petit Boiel“, wie man ſcherzend ſeinen Namen abkürzte, im Kirchenchor von Notre-Dame de Rouen als Chorſchüler Aufnahme fand. Hier lernte er die Noten verſtehen und zum Preiſe des Höchſten ſeine erſten Lieder ſingen. Dann ging er aus der Zucht des Capellmeiſters in die des Organiſten über, der ſeine kleinen Hände zuerſt mit den Taſten bekannt machte. Dieſer, Broche mit Namen, hatte ſich als Orgelſpieler und Improviſator einen ſo weitverbreiteten Ruf erworben, daß man an Feſttagen oft von

ferner gezogen kam, um ihn zu hören, und ſelbſt Pariſer Muſik-freunde den Weg nach Rouen nicht ſcheuten, um ſeine Improviſationen denen des Virtuoſen von Saint-Sulpice, Séjean, zu vergleichen, der als der erſte Meiſter ſeiner Zeit gefeiert ward. Dank Broche's Führung, machte Adrien ſo ſchnelle Fortſchritte, daß er ihn bald als ſeinen Stellvertreter verwenden konnte, und ſo ſaß denn der Schüler oftmals ſtatt ſeiner auf der Orgelbank, ohne daß Jemand deſſen gewahr geworden wäre. Einmal geſchah es ſogar, daß als, gelegentlich eines hohen Feſttages, le petit Boiel wiederum den Dienſt an der Orgel verrichtet und ſich dabei auf das Unbefangenſte ſeinen Eingebungen überlaſſen hatte, mehrere Zuhörer nach beendigtem Gottesdienſt zu Broche kamen, um ihm ihren begeiſterten Dank für ſein Spiel auszudrücken. Ruhig jedoch ließ dieſer ſich ihre Lobeserhebungen gefallen, ſie kaltblütig für ſich in Anſpruch nehmend, wie ein wohlberechtigtes Eigenthum. Den obwaltenden Irrthum zu Gunſten ſeines Zöglings aufzuklären, kam ihm nicht in den Sinn.

So wenig Urſache er aber auch haben mochte, ſich über ſeinen talentvollen Schüler zu beklagen, er verfuhr — vielleicht gerade in Anbetracht ſeiner glücklicheren Begabung — härter mit ihm, als mit allen Andern. Nach Art der muſikaliſchen Lehrmeiſter ſeiner Zeit, huldigte auch er dem wunderlichen Grundſatz, daß zu einer guten muſikaliſchen Erziehung vor allen Dingen eine rauhe Behandlung gehöre.

Sein Zögling freilich ſchien anderer Meinung. Sein zartes, feinorganiſirtes Gemüth fühlte ſich verletzt von der liebloſen Weiſe, und ſein Stolz empörte ſich gegen die ihm auferlegten Demüthigungen. Vergebens verſuchte er, ſich an das geſtrenge Weſen des Lehrers zu gewöhnen, und als es eines Tages das Mißgeſchick wollte, daß er die Claviatur des Inſtrumentes, deſſen

er ſich bei ſeinen Studien bediente, mit Tinte befleckte, bangte ihm dermaßen vor den Folgen ſeiner Unachtſamkeit, daß er ſchleunigſt die Flucht ergriff und auf und davon lief, ſo weit ihn ſeine jungen Füße trugen.

Bis Paris trieb ihn die Furcht; dann beſann er ſich eines Beſſeren und kehrte wieder heim. Wir wiſſen nicht wie lange die Reiſe gewährt, auch nicht woher der vierzehnjährige Knabe die Mittel dazu genommen; genug, zu ſeinen Eltern zurückgekehrt, nahm er die unterbrochenen Studien wieder auf; doch erſt nachdem der gefürchtete Meiſter verſprochen hatte, in Zukunft ein minder barbariſches Syſtem anzuwenden. Clavierſpiel und Compoſition wurden nun vorzugsweiſe von ihm betrieben; doch überlaſtete er ſich weder mit allzu mühſamen techniſchen noch theoretiſchen Uebungen. Darum hat er es auch weder in der Behandlung des Pianofortes, noch in der des Contrapunktes zu ſonderlicher Virtuoſität gebracht.

Ungleich intereſſanter als die Beſchäftigung mit Contrapunkt und Fuge war ihm die dramatiſche Muſik. Das Theater war ſein liebſter Aufenthalt. Höhere Luſt kannte er nicht, als eine komiſche Oper von Monſigny oder Grétry, oder eins der Werke Dalayrac's, Berton's oder Méhul's zu hören, die ſich dazumal ihrer jungen Berühmtheit freuten und das Repertoire der Provinzialtheater ſpeiſten. Um ſie ſattſam bewundern zu können, ſcheute er kein Opfer. Bereitwillig leerte er den ganzen geringen Inhalt ſeiner Kaſſe, um ſich vermittelſt deſſelben den Kunſttempel ſeiner Vaterſtadt, das beſtändige Ziel ſeiner Sehnſucht, zu eröffnen. Waren aber ſeine Taſchen leer, ſo daß ihm der rechtmäßige Eintritt verſchloſſen bleiben mußte, dann ſchlich er ſich während der Probe in den Saal und harrte, in einem dunklen Winkel verborgen, ſtundenlang auf den Be-

ginn der Vorſtellung, deren Genuß ihm ſelbſt durch die Pein des Wartens nicht zu theuer erkauft ſchien.

Dies leidenſchaftliche Intereſſe ſeines Sohnes für die Bühne bewog den Vater, einmal ſein ſchöpferiſches Talent auf die Probe zu ſtellen und zu prüfen, ob dieſer auffallende Hang nur zufälliger, vorübergehender Art, oder in der That ein tiefer, durch die Natür begründeter ſei. Zu dieſem Ende verfaßte er eigenhändig das Textbuch einer zweiactigen komiſchen Oper: „La fille coupable“ und übertrug ſeinem Sohn die Compoſition deſſelben. Doch glänzend beſtand er die Probe, und als die Oper, ein Gegenſtand geſpannteſter Neugier für ganz Rouen, im Sommer 1792 auf dem Théâtre des arts in Scene ging, da war wol Keiner unter den Zuhörern in Zweifel, daß den jugendlichen Componiſten in der That ſein Inſtinkt richtig geführt und er in der komiſchen Oper ſeine eigentlichſte Domäne gefunden habe.

Seine Freunde, unter ihnen auch Meiſter Broche, beſtürmten ihn, mit ſeinem Werk nach Paris zu gehen und verſprachen ihm von einer Aufführung daſelbſt goldene Berge. So verlockend aber auch dieſer Vorſchlag dem ſiebzehnjährigen Autor dünkte, es ſtellten ſich ſeiner Verwirklichung ernſtliche Hinderniſſe in den Weg. Das furchtbare revolutionäre Ungewitter, das über Frankreich dahinzog und die Wohlfahrt und das Gedeihen des Landes auf Jahre vernichtete, hatte auch Boieldieu's Vater gleich vielen Andern ſeiner geſicherten Stellung beraubt. Somit durfte der Sohn auf eine Unterſtützung vom Elternhauſe bei ſeinem Vorhaben nicht zählen; er war in der fremden Stadt dann einzig und allein auf ſeine eigenen jungen Kräfte geſtellt. Trotz alledem faßte er muthig den kühnen Entſchluß und machte ſich, dreißig Francs in der Taſche und ſeine Partitur unter

dem Arme, zum zweiten Male zu Fuß auf den Weg nach der Hauptſtadt. Das Glück über ſeinen Erſtlingserfolg und die Hoffnung auf ſeinen guten Stern gaben ihm Flügel; denn mit dem Poſtwagen gleichen Schritt haltend, hatte er in nur zwei Tagen das Ziel ſeiner Wünſche erreicht.

Die gläubige Zuverſicht, die den jungen Tondichter hierher geleitet, bewährte ſich freilich zunächſt als ein trügeriſcher Gefährte, und all' die Erwartungen, die er auf ſeine Oper geſetzt, erfüllten ſich nicht. An welcher der Pariſer Bühnen er auch anklopfen mochte, es öffnete ſich keine dem Erſtlingswerk des unbekannten jungen Mannes. Kein Wunder, wenn wir bedenken, daß Frankreich damals weniger denn je an ähnlichen Productionen Mangel litt. Das muſikaliſche Luſtſpiel gedieh und freute ſich ſeines Lebens, während ſich ringsum die jammervollſten Tragödien abſpielten und das Blut der gemordeten Unſchuld in Strömen floß. Das Repertoire der Pariſer Opéra comique hat im Jahre 1792 nicht weniger als zehn, 1793 zwölf und 1794 funfzehn neue komiſche Opern aufzuweiſen.

Gern hätte der verlaſſene junge Künſtler durch Muſikunterricht ſein Brod verdient, doch fand ſich kein Schüler, der ſich ihm anvertraute; auch hier war ihm die Unbekanntſchaft ſeines Namens hinderlich. Bitterlich empfand er ſein Fremdſein in der großen Stadt, und da kein anderer Ausweg ſich ihm eröffnen wollte, ergriff er endlich mit entſchloſſener Hand den letzten, der ſich ihm darbot: er ward Clavierſtimmer.

Es ſcheint, daß Erard, der ſchon zu jener Zeit an der Spitze der franzöſiſchen Pianofortebaukunſt ſtand, ihm zuerſt Gelegenheit geboten, ſich ſeinen Lebensunterhalt zu ſichern, und daß er ihn zuerſt auch in der Muſikwelt einführte. In ſeinem Salon verſammelte ſich Alles, was Paris an Celebritäten zählte,

darunter die namhafteſten Künſtler, wie Cherubini, Méhul, der Violiniſt Rode, der Sänger Garat u. A. Welches Glück für einen jungen Muſiker wie Boieldieu, ihnen nahen und mit ihnen in Verkehr treten zu dürfen! Bekannter werdend, ward es ihm nun auch leicht, Schüler zu finden und die Noth hatte ein Ende. Er brauchte nicht länger Claviere zu ſtimmen und ſchrieb mehrere Romanzen, die, von Garat geſungen, allgemeines Wohlgefallen erregten. Einige derſelben: „O toi que j'aime“, „Le ménestrel“, „S'il est vrai que d'être deux“, ſind noch jetzt in Frankreich unvergeſſen. Leicht, natürlich und elegant, wie ſie waren, ſah und hörte man ſie auf allen Piano's, oft auch in Begleitung der Harfe, die zu Ende des vergangenen und Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts das Inſtrument der Mode war, wie es deren zu allen Zeiten gegeben hat. Boieldieu ſelbſt ſchrieb Manches für daſſelbe. Unter ſeinen Inſtrumentalcompoſitionen fanden ein Harfenconcert, vier Duo's für Clavier und Harfe und mehrere Trio's für Piano, Harfe und Cello neben einem Clavierconcert und Sonaten beſonderen Beifall.

Das Honorar, das Boieldieu für dieſe früheren Arbeiten empfing, war übrigens ſehr beſcheiden. Fétis erfuhr es aus des Verlegers eigenem Munde, daß er für keine der Romanzen mehr als zwölf Francs bezahlt habe. Für die erſten gab er vermuthlich gar nichts, und dennoch brachte ihm eine einzige derſelben einen Reingewinn von mehr als zweitauſend Franken. Der Ruf des jungen Tondichters in Paris aber ward durch ſie begründet, und er, der vor kurzem noch einſam und freundlos als Fremdling umhergeirrt war, ſah ſich, ehe noch der Winter 1795 zu Ende ging, mit einem Male nun gekannt und geliebt allenthalben, wo man nur Salonmuſik pflegte. Auch

ſeine perſönliche Erſcheinung mit der Eleganz ihrer Manieren, der Grazie ihrer Unterhaltung, machte kaum weniger Glück als ſeine Melodien.

Indeß begannen ſeine Leiſtungen die Aufmerkſamkeit und das Vertrauen der Theaterverwaltungen und der Librettodichter auf ſich zu ziehen. Dejaure, der literariſche Bundesgenoſſe Berton's und Kreutzer's, bewarb ſich um ſeine Mitwirkung, und ſtellte ihm das Textbuch einer einactigen komiſchen Oper, dem ein unlängſt erſchienener Roman: La dot de Suzette, zu Grunde lag, zur Verfügung. Die Vollendung der Partitur ließ nicht lange auf ſich warten, und am 5. September 1795 debütirte der noch nicht zwanzigjährige Boieldieu zum erſten Mal in der Pariſer Opéra comique.

Das Werk gefiel, ebenſo nach der muſikaliſchen, wie nach der ſtofflichen Seite hin, um ſo mehr als ſich in der beliebten Madame Saint-Aubin eine vorzügliche Vertreterin der Hauptrolle fand. Bald hatte es eine ganze Reihe Productionen ähnlicher Art im Gefolge. So: Les deux lettres (1796), La famille suisse (1797), Zoraïme et Zulnare (1798) und Les méprises espagnoles (1799), welche meiſt auf derſelben Bühne erſchienen. Außerdem noch einige Gelegenheitsſtücke: Mombreuil et Merville (1797), L'heureuse nouvelle, die den Vertrag von Campo-Formio feierte, und La prisonnière (1799), die er unter Mitwirkung Cherubini's ſchrieb.

Der Erfolg derſelben war ein vorwiegend günſtiger. Eine überraſchende Aufnahme fand vor allem Zoraïme et Zulnare, ein dreiactiges muſikaliſches Drama, vor deſſen Schickſal ſelbſt dem Autor bangte. Geraume Zeit hatte die Partitur bei der Adminiſtration des Théâtre Favart gelegen, ohne daß man ſich zu einer Aufführung entſchließen konnte. Ein glücklicher Zufall

nur beſchleunigte dieſe endlich, allen Bedenken zum Trotz. Man hatte geringes Zutrauen auf ihre Wirkung geſetzt und ſtaunte nun um ſo mehr über den Enthuſiasmus, den ſie unter den Zuhörern erweckte. Fétis bemerkt, daß er den eigenthümlichen Charakter von Boieldieu's Genie ſchon hierin vorgezeichnet fand. „Leichte, graziöſe und geiſtreiche Melodien, eine Inſtrumentirung voll reizender Details, ein richtiges Gefühl für die Scene ſind die Eigenſchaften, durch die ſich dieſe Oper auszeichnet, die man als den Beginn zu Boieldieu's ſpäterem Ruhm anſehen darf.“ So ſchreibt er *), der den Componiſten und ſein „angenehmes Talent“ fünf Jahre nach ſeiner Ankunft in Paris kennen lernte und als Schüler in nahe Beziehung zu ihm trat. Die Ehre, der gewichtigſte unter ſeinen Biographen zu ſein, dürfte ihm wol nicht leicht ſtreitig gemacht werden; auch Guſtave Héquet, der als Jüngſter in die Reihe der Erſteren eingetreten **), fußt im Weſentlichen auf ihm, obſchon er mit verſchiedenen Berichtigungen und einigen intereſſanten Details vieles Neue bringt.

Im Jahre 1799 ward Boieldieu als Profeſſor des Pianoforteſpiels an das vier Jahre zuvor begründete Conservatoire de musique berufen. So guten Klang hatte der Name des vierundzwanzigjährigen jungen Mannes, daß man ihn einer Stellung neben den Beſten ſeiner Zeit würdig erachtete. Sie, die unter ſeinen mitlebenden Kunſtgenoſſen die vornehmſten Plätze einnahmen, wurden nun ſeine Collegen und Mitarbeiter an der muſikaliſchen Erziehung der Zukunft. Sonderliches Lehrgenie zwar war ihm, laut dem Zeugniß mehr als eines ſeiner Schüler, nicht gegeben. Fétis, der im Jahre 1800 in ſeine

*) Biographie universelle des musiciens.

**) A. Boieldieu, sa vie et ses oeuvres. Paris, Heugel 1864.

Claſſe eintrat, nennt ihn ſogar, ſeiner Verehrung für ihn unbeſchadet, „einen ziemlich ſchlechten Lehrer.“ Allerdings fügt er hinzu, daß ſeine belehrende Unterhaltung, ſeine feinen glänzenden Bemerkungen über die Kunſt den Schülern für das, was ihm abging, reichliche Entſchädigung boten. Vor allem war ſein moraliſcher Einfluß auf die ſeiner Führung Anvertrauten tief und bedeutend. Mochte er immer kein vollkommener Muſikpädagog ſein — denn geläufiger als alle Theorie war und blieb ihm die Praxis — ſein Beiſpiel machte Vieles wieder gut, was ſeine Lehre verſäumte. Er war mild und gütig, voll neidloſer Beurtheilung und wärmſter Anerkennung fremden Verdienſtes, eine edle und gemüthvolle, wahrhaft liebenswürdige Künſtlernatur im Leben wie im Schaffen. Von ſeinen Schülern verehrt, von den Frauen bevorzugt, von ſeinen Kunſtgefährten geſchätzt, von Vielen geliebt und Allen geachtet, hatte er keinen Feind — ein ſeltener Fall gewiß, zumal bei einem ſo auserwählt glücklichen Menſchen. Neid und Bosheit, Verleumdung und Spott haben ſich nicht an ihn herangewagt, der ſelber Keinem ein Leids zufügte im Leben. Still und unangefochten ging er ſeinen Weg dahin, ein rechtes Sonntagskind, im freundlich gedeihlichen Sonnenſchein, der ihm die Flügel nicht verſengte, ihn nur erwärmte und befruchtete. Seine Werke haben, wie die jedes Anderen, verſchiedenen Erfolg gehabt, bald mehr, bald minder gezündet, je nachdem ſie zu mehr oder minder glücklicher Stunde geboren wurden, oder auch je nachdem ihre dichteriſche Grundlage ſeine tonkünſtleriſche Begeiſterung weckte. Einen wirklichen Mißerfolg, eine chute, wie die Franzoſen es nennen, hat er niemals erlebt. Da, wo der Erfolg wenn nicht fehl ſchlug, ſo doch beeinträchtigt wurde, muß in der That das Libretto zumeiſt die Verantwortung übernehmen.

Es iſt eine alte Gewohnheit des franzöſiſchen Publicums, mehr als dies in Italien von jeher und in Deutſchland bis vor kurzem geſchehen iſt, den Operntexten Gewicht beizulegen. Die gleich vom Beginn des Gedeihens der Oper in Frankreich an ſtattgehabte Verbindung von Lully mit Molière und Quinault, wie ein ihnen angeborenes lebhaft dramatiſches Gefühl, hatte die Franzoſen frühzeitig dahin geführt, wenn nicht die Vollkommenheit der Tragödie oder des Luſtſpiels, ſo doch zum mindeſten einen relativen Werth vom Libretto zu beanſpruchen. Dies Letztere, nicht der muſikaliſche Gehalt einer Oper, bedingte das Maß des Erfolges derſelben, die günſtige oder ungünſtige Aufnahme, die ſie fand. Als gleichberechtigte Kräfte rangen Componiſt und Dichter um den Preis und theilten ſich zu gleichen Hälften in das Reſultat, mochte es nun Triumph oder Niederlage bedeuten.

Die alte Lebensfrage der Oper, in wie weit die ihrem Weſen nach gern verweilende, in der Empfindung ſich ausbreitende und vertiefende Tonkunſt ſich vereinen laſſe mit dem unaufhaltſamen Fortſchritt der Handlung: dem dramatiſchen Grundprincip; jene Frage, die durch Gluck angeregt, uns Deutſche ein volles Jahrhundert beſchäftigt, iſt in Frankreich längſt praktiſch beantwortet worden, freilich nicht in einem uns genügenden Sinne. Unſern Nachbarn ſteht das dramatiſche dem muſikaliſchen Bedürfniß voran; darum übernimmt auch, gegenüber der Oper, nicht ihr muſikaliſches, ſondern ihr dramatiſches Gefühl den Richterſpruch. So kam es, daß oft eine tüchtige muſikaliſche Arbeit das dichteriſche Ungeſchick entgelten mußte. Denn nimmer ließ der kräftig reale Geſchmack der Franzoſen ſich ungeſtraft eine jener Banalitäten auftiſchen, wie ſie der muſikſchwelgeriſche Italiener und der idealere, dem Sinnlichen faſt ent-

fremdete Deutſche nur zu geduldig hinnahmen und zum Theil noch nehmen.

Aus eben dieſem Grunde wiederfuhr der Oper „Beniowski“, die Boieldieu im Juni 1800 veröffentlichte, ein kühler Empfang. Sie erſchien auf den Brettern der Opéra comique, dem eigentlichen Terrain Boieldieu's, das ſein Witz, ſeine Laune beherrſchten. Eine rechte komiſche Oper aber iſt ſie nicht, ungeachtet ihres Wechſels zwiſchen Muſik und Dialog, der ſie, einem ſtreng feſtgehaltenen Geſetz zu Folge, von der königlichen Muſikacademie verbannte und auf dieſe Bühne verwies. Sie gehört vielmehr jenem gemiſchten Operngenre an, der zu damaliger Zeit in Frankreich mit Vorliebe gepflegt ward und der, wie Liszt ſagt, „ſich in einer ſchwebenden Scala zwiſchen dem Ergreifenden, Anmuthigen, Piquanten und Komiſchen hielt, nach Thränen bald ein Lächeln folgen ließ, und ohne den tragiſchen Kothurn anzulegen, doch auch die Maske Thalia's nur halb vornahm.“ Grétry mit ſeinem Richard coeur de lion, Méhul mit ſeinem Joseph, Cherubini mit ſeinen Deux journées — obwol er dieſelben als komiſche Oper bezeichnet — haben uns berühmte Repräſentanten dieſer Gattung gegeben.

An Méhul ſchloß ſich Boieldieu in ſeinem Beniowski an. Ihn nahm er zum Vorbild, dem zu Liebe er, nach Art der älteren franzöſiſchen Schule, hier und da die Melodie der Declamation, dem Rhetoriſchen zum Opfer bringt. Er bezwingt ſeine innerſte Neigung, um einen ihm von Natur fernab liegenden Weg einzuſchlagen, ohne daß ihm dieſe unfruchtbare Selbſtverleugnung beſonders zum Heile gereichen konnte. Gleichwol enthalten die beiden erſten Acte noch immer ſo viel Schönes, daß, nach einer fünfundzwanzig Jahre ſpäter ſtatthabenden Wiederaufnahme, die Muſik einen beſſeren Erfolg davontrug.

Glücklicher von Anbeginn, dank einem vernünftigeren Textbuch, war „Der Kalif von Bagdad", das Werk, das dem ebengenannten im September 1801 folgte. Es erlebte einen Succeß, wie ihn das Theater ſelten ſieht. Die Ouverture vor allem, deren vierhändiges Arrangement noch heute das Studium aller angehenden Clavierſpieler bildet, und die Arie der Réſie De tous les pays, die den muſikaliſchen Stil der verſchiedenen Nationen initirt, verſetzten das Publicum in Entzücken. Der melodiſche Fluß des Ganzen, ſeine harmoniſche Einfachheit ſicherten ihm Popularität in Frankreich. Der Muſikverſtand unſerer Nachbarn umfaßte eben dazumal nicht viel mehr, als die kindlichen Reize einer Melodik, die noch völlig im Banne der altnationalen Chanſon lag. Ungewohnte Modulationen und harmoniſche Fortſchreitungen, complicirtere contrapunktiſche Combinationen waren ihnen mehr unbequem und ſtörend. Sie ſchätzten die muſikaliſche Gelehrſamkeit und ihre Vertreter; ſie neigten ſich ehrerbietig vor dem Namen Cherubini; — aber ſie hielten ſich vor ihm in reſpectvoller Entfernung, und ihre vollen warmen Sympathien haben ſie ihm, trotz der beifälligen Aufnahme ſeines Waſſerträgers, niemals entgegengebracht.

Den bevorzugten jungen Meiſter, der leicht, faſt ſpielend gewonnen, was Andere ein ganzes Leben hindurch vergeblich erſtreben, machten ſeine Triumphe jedoch nicht blind gegen die Schwächen und Lücken ſeines Könnens. Während er am „Kalif von Bagdad" arbeitete, war es — nach Fétis' Berichten — des öfteren geſchehen, daß er in liebenswürdiger Beſcheidenheit ſich bei ſeinen Schülern Raths erholte und die vollendeten Theile mit ihnen durchnahm. Die Schüler gefielen ſich in der Rolle der Kritiker, ſie ſpielten die Puriſten und machten ihn auf manches kleine harmoniſche Verſehen aufmerkſam, das ihm bei

der Schnelligkeit der Arbeit entgangen ſein mochte. Oft knüpften ſich lange Debatten daran, die gewöhnlich damit endigten, daß ſie alle gemeinſam zu Méhul, Boieldieu's Orakel, wanderten und die ſtreitigen Fragen ſeinem Urtheil unterbreiteten. Zuweilen entſchied er zu Gunſten der Schüler. Dann ergab ſich Boieldieu ohne Widerrede und ohne den Letzteren auch nur die leiſeſte Spur von Verſtimmung zu zeigen.

Einer ſeiner Jünger, Adolph Adam, erzählt, daß Boieldieu nach Aufführung der zuletzt beſprochenen Oper den Unterricht Cherubini's nachgeſucht und empfangen habe. Dem wird von Fétis widerſprochen. Daß er ſich aber inzwiſchen, ſei es mit oder ohne fremde Hülfe, ernſten Studien überlaſſen und mit weit ſtrengerer Selbſtprüfung denn zuvor zu Werke ging, bekundet das Ergebniß anderthalbjähriger Arbeit, das die Pariſer unter dem Namen: „Ma tante Aurore“ im Januar 1803 kennen lernten. Er war nicht müde geworden, daſſelbe wiederholter Durchſicht und Verbeſſerung zu unterwerfen; das lehrt der reinere Stil, die ſorgfältigere Factur, die geſchicktere Anlage des Ganzen. Aber auch ſeine Phantaſie iſt reicher, freigebiger, ungezwungener denn zuvor. Man ſieht, er müht ſich nicht mehr, abſeits ſeiner natürlichen Sphäre den Spuren Méhul's, ſeines früheren Vorbildes, zu folgen; er ſucht nun auf dem ſeiner Begabung angemeſſeneren Weg: im Cultus der Melodie, ſeinen Beruf und ſein Ziel.

Eine italieniſche Operngeſellſchaft, die 1802 nach Paris kam und ſich in der rue de la victoire etablirte, ſcheint dieſe Umſtimmung in ihm bewirkt zu haben; wenigſtens wird jetzt ſein Schaffen mehr von italieniſchen Vorbildern geleitet. Das Beiſpiel Cimaroſa's und Paiſiello's belehrt ihn über die effectvolle Behandlung der Stimme, und den Geiſt ihrer Opera buffa

nimmt er begierig in ſich auf. Freilich ſchafft er ihn um in franzöſiſches Weſen, er läßt nicht von ſeiner Art und prägt Allem, was er ſchreibt, ſeine eigene Phyſiognomie, ſeinen eigenen Charakter auf. Nichtsdeſtoweniger wird in einem Pariſer Berichte der „Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung" vom Jahre 1807 der Vorwurf laut, daß er mit Iſouard und Andern gemeinſam die franzöſiſche Oper „entnationaliſire".

Er war der Erſte, der Frankreich eine der Opera buffa ähnliche und ebenbürtige Schöpfung gab. Zwar hatten Grétry, Berton, Dalayrac bereits die komiſche Oper angebaut, welche aus der Vereinigung der Comödie mit der nationalen Chanſon hervorging; ein lebensfriſcher, jugendkräftiger Trieb aber entkeimte ihr erſt unter Boieldieu's Pflege. Nicht wie ihre größere Schweſter, die ernſte idealere Tondichtung, die ſeit jeher des Dienſtes ausländiſcher Meiſter bedurfte, um auf franzöſiſchem Boden zu gedeihen, dankt ſie ihr Wachsthum fremder Hülfe. Nicht als ein künſtlich aufgepfropftes Reiß, ſondern als wurzelechte Pflanze iſt ſie der vaterländiſchen Erde entſproſſen. Hat doch der künſtleriſche Genius unſeres Nachbarvolkes im Reich der heitern, nicht in dem der ernſten Muſe ſeine Heimat. In dieſem blieb er ein armer Fremdling, der ſich mit geborgten Gewändern ſchmückt und ſeine Empfindungsarmuth mit dem Mantel der Phraſe zu überdecken ſucht: — in jenem ſchaltet und waltet er frei und von Gottes Gnaden, ein reiches dichteriſches Vermögen und vollſte reinſte Eigenthümlichkeit entfaltend.

Wie ſo ganz anders doch bei unſerm Volk! Uns Deutſche verläßt leicht die Poeſie, wenn wir die heitere Maske anlegen; — bei Jenen flieht ſie vor dem thränenvollen Blick Melpomene's. Liegt nicht ſchon hierin unſre ganze nationale Verſchiedenheit angedeutet?

Mit dem Erfolg ſeiner Tante Aurore — deren dritter Act einfach amputirt ward, da er den Pariſern nicht behagte — rückte Boieldieu in die Reihe der erſten zeitgenöſſiſchen Tonkünſtler ein. Mochte er Méhul und Cherubini auch an Gelehrſamkeit weit nachſtehen: in der Kunſt, die Menge zu gewinnen, ſich ihr lieb und verſtändlich zu machen, war er ihnen eben ſo weit überlegen. Die Andern, die mit ihm um die Palme des Luſtſpiels rangen, Berton und Dalayrac an der Spitze, brauchte er nicht mehr zu fürchten; auch Grétry's Mund war verſtummt. Wohin er blickte, es fand ſich Keiner, der ihm den Herrſcherſtab im Reiche der Opéra comique ſtreitig gemacht hätte. Eine glänzende Zukunft winkte ihm und breitete ihre verlockenden Bilder vor ihm aus; das ſonſt ſo flüchtige Glück ſchien an ſeine Ferſen gefeſſelt, er durfte nur die Hand ausſtrecken, es feſt zu halten: — da wandte er ſich plötzlich ab und kehrte der verheißungsvollen Ausſicht den Rücken.

Er verließ Paris, das ihm ſo gefällig die Bahn des Ruhmes bereitet, die Andere ſteil und mühſam emporklimmen müſſen. Häusliches Elend trieb ihn von dannen. Er hatte, indem er ſich am 19. März 1802 mit einer gefeierten Tänzerin der Opéra, Clotilde Maſſeuroy, vermählte, in künſtleriſchem Unbedacht ein Ehebündniß geſchloſſen, das ihm, nachdem er es ein Jahr lang ertragen, zur drückenden, unerträglichen Feſſel geworden war. Zu ſpät ward er des begangenen Irrthums einer ungleichartigen Verbindung gewahr und daß es ihm unmöglich ſein werde, mit Ehren an ihrer Seite zu leben, die ſeinen Namen trug. Das vergällte ihm ſelbſt ſeine künſtleriſchen Triumphe, und ließ ihn ſein geliebtes ſonniges Heimatland fliehen, um in der kalten Fremde ſeinen Wirkungskreis zu ſuchen.

In Rußland bot ſich ihm dar, was er begehrte, und im

April 1803 reiſte er in Begleitung zweier Freunde, der Virtuoſen Lamare und R. Kreutzer, nach St. Petersburg ab. Er ließ eine unvollendete Oper: „Le baiser et la quittance“ daheim zurück, die von ſeinem Reiſegefährten Kreutzer in Gemeinſchaft mit Méhul und Nicolo vervollſtändigt und im Juni deſſelben Jahres in Paris aufgeführt ward. Gänzlich ſpurlos aber ging ſie vorüber, obwol — oder vielmehr weil — nicht weniger als vier Componiſten und drei Dichter ſich zu ihrer Entſtehung vereinigt hatten.

Unter dem Titel eines Capellmeiſters des Czaren übernahm Boieldieu die Verpflichtung, für das kaiſerliche Theater alljährlich drei Opern zu ſchreiben, deren Textbücher vom Kaiſer gewählt und ihm überliefert werden ſollten. Statt eines Dichters aber ſtand dieſem augenſcheinlich nur ein Arrangeur zu Gebote. Wenigſtens findet ſich unter allen Libretti, deren muſikaliſche Bearbeitung man dem Componiſten zur Aufgabe ſtellte, nur eine einzige Originaldichtung: Abderkhan; — zufällig das einzige Werk von allen, das keinerlei Glück machte. Die übrigen: Rien de trop, ou les deux paravents, Amour et mystère, Un tour de Soubrette, Les voitures versées und La jeune femme colère, beſtanden aus franzöſiſchen Comödien und Vaudeville's; zwei andere: Calypso und Aline, reine de Golconde, ſogar aus bereits anderweitig benutzten Operntexten. In Rückſicht deſſen, und um das Recht der früheren Componiſten, Leſueur und Berton, nicht zu ſchädigen, blieben dieſe letzteren auch nach Boieldieu's Rückkehr nach Frankreich von den dortigen Bühnen verbannt; obgleich er ſelbſt die Calypso als eins ſeiner gelungenſten Werke ſchätzte. Eine Arie aus derſelben hat ſpäter im „Johann von Paris“ ihren Platz gefunden und iſt mit dieſem

unter dem Namen der „Reiſearie“ auch in Deutſchland weit und breit bekannt geworden.

Keine von ſämmtlichen hier genannten Partituren ward durch den Stich vervielfältigt; auch nicht die Chöre aus Racine's Athalie, die gleichfalls während des Petersburger Aufenthaltes geſchaffen wurden. Sie blieben faſt ganz unbekannt und erlebten nur eine einzige Aufführung im Théâtre français nach des Meiſters Tode (1838). Fétis, obwol er nur einen Theil derſelben am Piano durch Boieldieu ausführen hörte, rühmte ſie „als eine der ſchönſten Compoſitionen, welche wir ſeinem Talent danken.“

Sieben Jahre blieb Boieldieu in Rußland. Er erfreute ſich auch dort der Beliebtheit, die ſeiner Kunſt, wie ſeiner gewinnenden Erſcheinung nirgends fehlen konnte. Die kaiſerliche Familie insbeſondere zeichnete ihn durch ihre Gunſt aus, und die Gemahlin Alexander's unterhielt ſich vorzugsweiſe gern mit ihm, der ſo geiſtreich und liebenswürdig zu plaudern verſtand. Deſſen ungeachtet blieb er von den mißlichen Verhältniſſen des Landes nicht unberührt. Als er einſt ein Manuſcript nach Frankreich ſchickte und die Sendung dem Geſetz zufolge an der Grenze unterſucht wurde, glaubte der übertriebene Dienſteifer des damit beauftragten Beamten hierin eine Geheimſchrift zu entdecken und entzifferte die erſten drei Noten si, mi, sol (h, e, g) als six mille soldats. Das verdächtige Manuſcript ward ſogleich mit Beſchlag belegt und ein Bericht an den Miniſter abgefaßt, darin die Sache auf das Ernſteſte beleuchtet und der harmloſe Künſtler der Spionage angeklagt wurde. Das Märchen kam bis an das Ohr Kaiſer Alexander's und ſoll ihm und Boieldieu ſehr zur Beluſtigung gereicht haben.

Diplomatiſche Differenzen, die ſich zwiſchen Frankreich und

Rußland erhoben und einen bevorſtehenden Krieg vorausſehen ließen, verleideten endlich, ſo ſagt man, dem franzöſiſchen Künſtler den Aufenthalt in St. Petersburg und beſtimmten ihn, ſeine Entlaſſung zu fordern. Als er ſich vor ſeiner Abreiſe von dem ihm wohlwollenden franzöſiſchen Geſandten, de Caulaincourt, verabſchiedete, empfing er von dieſem ein werthvolles Andenken: eine Uhr, deren Napoleon ſich während der Schlacht bei Auſterlitz bedient hatte Er ließ dieſelbe ſeitdem nie wieder aus ſeinen Händen, und noch heute bewahrt ſie ſein Sohn als koſtbares Eigenthum. Doch ſteht ſie längſt ſchon ſtill. Unbeweglich bezeichnet ihr Zeiger die Stunde und Minute, da Adrien Boieldieu vor mehr als vierzig Jahren ſeinen letzten Seufzer ausgehaucht.

Zu Anfang des Jahres 1811 kehrte Boieldieu nach Paris zurück. Er fand Vieles verändert, auch im Bühnenweſen An Stelle der ehemaligen Freiheit herrſchten Napoleoniſche Geſetze, und Privilegien beſchränkten gewiſſe Vorrechte auf einzelne Bevorzugte. Die Zahl der Theater war anſehnlich vermindert worden; nur zweien derſelben — der Opéra und der Opéra comique — war überhaupt die Aufführung neuer muſikaliſcher Werke geſtattet. Das hatte eine natürliche Rückwirkung auf die Production geübt, um die es in der That ziemlich kärglich beſtellt war. Der Catalog des Repertoires der komiſchen Oper nennt von 1806 bis 1811 nur drei Namen neuer Componiſten, von denen keiner ein zweites Mal erſchien. Nur einen einzigen Rivalen hatte Boieldieu in Nicolo Iſouard zu überwinden, der, indeß er fern war, die Staffel des Ruhmes emporgeſtiegen und das Scepter der Opéra comique an ſich genommen hatte. Zur guten Stunde trat er nun wieder auf dem lang verlaſſenen Schauplatz auf, wo man nur auf ihn gewartet zu haben ſchien. Ein neues Textbuch: Jean de Paris, ward ihm alsbald von

Saint-Juſt, einem ſeiner frühern Mitarbeiter entgegen gebracht; auch ſäumte er nicht, ſich ſofort ans Werk zu machen. Bevor daſſelbe aber noch erſchien, wollte er ſich bei den Pariſern mit zwei ſeiner Petersburger Arbeiten in Erinnerung bringen. Seine Wahl fiel auf Rien de trop und La jeune femme colère.

Briefe, die er an eine Petersburger Freundin, Jeanne Deſoyres Philis, geſchrieben, welche er nach dem Tode Clotilde Maſleuroy's (1826) zu ſeiner Gattin machte, beſtätigen die durchſchlagende Wirkung der erſtgenannten Oper. Sie eröffnen zugleich einen Blick in die Tiefe und Wärme ſeines Gemüths, in die eigenthümliche Verbindung von Einfalt des Herzens und Feinheit des Geiſtes, die ſeinem Charakter ein beſonderes Gepräge verleiht. „O meine gute Jenny", lautet es darin unter anderm, — „welch ein Erfolg! Man ſchwelgt in Entzücken — ſelbſt das Textbuch nahmen ſie ohne Murren hin, obwol es ſchwach befunden wurde. Ich wäre in Verlegenheit, Dir zu ſagen, welches Stück den wenigſten Beifall erhielt . . . das Publicum wurde mit Sturm genommen. Ich komme mir vor wie ein eitler Narr, indem ich Dir das ſage; doch iſt's die Wahrheit. . . . Man hat mich ſo viel umarmt, daß ich ganz bleich geworden bin. Wie gern gäbe ich alle dieſe Umarmungen für ein einziges Glückeslächeln meiner armen Jenny! . . . Als ich zum Theater ging, blickte ich nach der Wetterfahne von Feydeau hinauf, von welcher Seite der Wind käme. Er kam aus Norden, das gab mir Hoffnung, ich ſagte mir: Dieſer Wind bringt mir die Gedanken meiner beſten Freundin, die ich ſo gern glücklich geſehen hätte an dieſem Abend, — und Du wärſt es geweſen, ich weiß es! . . . Du kannſt Dir denken, daß ich erſcheinen mußte, geführt von Chenard, Gavaudau,

Martin (den Sängern der Hauptrollen). Man war begierig zu hören, ob ich kühler geworden im Eiſe des Nordens; aber ſie ſagen Alle, daß es mich geläutert habe . . . Cherubini, den mein Bruder die ganze Zeit über im Balcon beobachtet, und der nicht aufgehört hat zu applaudiren, kam angeſichts der ganzen Welt, mir zu ſagen, daß dieſe Muſik ihn bezaubere. Genug, liebe Freundin, man hat mir viel Weihrauch geſtreut. . . . Man erwartet mich. Ich muß von Dir ſcheiden, gute Jenny, wenn auch mit ſchwerem Herzen. So vieles macht mich unglücklich, was mir Freude machen ſollte! Wärſt Du hier, ich würde vor Glück ſterben! Lebwohl, liebe, liebe Freundin!"

Ein Jahr ſpäter, am 4. April 1812, ging Jean de Paris zum erſten Male über die Bühne. Unter Mitwirkung der hervorragendſten Kräfte ausgeführt, gewann er ſich ſofort allſeitige Sympathien. Fétis bemerkt, daß Boieldieu's Schreibweiſe während ſeines ruſſiſchen Aufenthalts an Feſtigkeit und Wirkungsfähigkeit zugenommen und eigene Beobachtung nun erſetzt habe, was ſeinen harmoniſchen Studien, aus Mangel geeigneten Unterrichts, bisher fehlte. Er ſagt, daß Boieldieu ſich im Johann von Paris „nicht mehr nur als angenehmer und geiſtvoller Componiſt, ſondern als würdiger Nacheiferer von Méhul und Catel offenbare, die er lange Zeit als ſeine Meiſter betrachtete." Dabei verſchweigt er freilich und ſieht nicht, oder will es nicht ſehen, was ſich dem deutſchen Blick alsbald ergiebt, daß dieſe ſich ſteigernde Reife im Schaffen des Künſtlers im Studium der deutſchen Claſſiker ihre weſentlichſte Begründung findet. Aus jedem Tact faſt hören wir den Einfluß Mozart's heraus, der unſern Eltern und Voreltern dieſe Oper des „franzöſiſchen Mozart" ſo vorzugsweiſe lieb machte. Von ihm, dem deutſchen Meiſter, hat er erlernt, was ihm die vaterländiſchen Erzeugniſſe

nicht zu gewähren vermochten, und ſeiner Schreibweiſe aſſimilirt er die eigene. Bei alledem bewahrt er ſich ſeine nationale Eigenthümlichkeit. Sie ſpricht aus der rhythmiſchen Bewegung ſeiner Melodien, der leichten chevaleresken Grazie und feinen Coquetterie, die dem deutſchen Kunſtwerk fremd iſt.

Franzöſiſchem Syſtem gemäß, liegt es ihm näher, durch ſeine Kunſt zu amüſiren als das Herz zu rühren; denn gegenüber des dem Deutſchen eigenen tiefen Gefühls und der dem Italiener angeborenen Leidenſchaft, bleibt der Franzoſe immer der Repräſentant des Verſtandes und Witzes. Darum ſind das Luſtſpiel und ſeine muſikaliſche Schweſter die bevorzugten Pfleglinge ſeiner Kunſt, und der ſpecifiſch ihm angehörige Genre der Converſationsoper, der anderwärts nur ſporadiſch gedeiht, fand bei ihm ſeinen natürlichen Boden. Die liebenswürdigſten Eigenſchaften ſeiner Nationalität: heitere Laune, funkelnder Esprit, piquante Anmuth nach außen und nach innen, durch hübſche Situationen herbeigeführt und belebt, ſind die Hauptträger einer Muſikgattung, in deren Cultur unſere Nachbarn um ſo gewiſſer unſere Meiſter bleiben werden, als wir — gleich anderen Völkern — eben der Grundbedingungen derſelben ermangeln. Nicht minder dankbar aber haben wir darum den ihnen verliehenen Vorzug immerdar zu ſchätzen gewußt und aus ihm Vortheil für den eigenen Genuß gezogen. So waren Boieldieu's Gaben von Anbeginn willkommene Erſcheinungen auch in Deutſchland. Der Beifall, den ſchon der „Kalif von Bagdad“ und „Ma tante Aurore“ ſich erworben, ſteigerte ſich lebhaft angeſichts des heiteren „Johann von Paris“. Als Carl Maria von Weber dieſen im Jahre 1817 dem Dresdner Theater-Repertoire einverleibte, wies er das Publicum auf den „fließenden, ſchön geführten Geſang, die planmäßige Haltung der ein-

zelnen Stücke wie des Ganzen, die treffliche ſorgſame Inſtrumentirung und Correctheit hin, durch welche der Componiſt ſeinen Mitbewerbern in Frankreich weit voranſtehe.“ Auch Robert Schumann erkennt in ſeinem Dresdner Theaterbüchlein der Oper hohes Lob zu. Er räumt ihr ſogar die bedeutſame Stelle einer Dritten im Bunde mit dem italieniſchen Barbier und unſerm Figaro ein, eine Ehre, welche unſeres Bedünkens dem Meiſterwerk Boieldieu's, der weißen Dame, in ungleich höherem Maße zuſteht. Noch heutzutage ſehen wir das Werk, deſſen einzelne Arien des öfteren in unſern Concertprogrammen auftauchen, auch hier und dort noch vollſtändig auf der Bühne zum Vorſchein kommen. Allerdings gemahnt uns, trotz allen melodiſchen Reizes und Geſchickes der Charakterzeichnung, gar Vieles im Laufe der Zeit verblaßt und veraltet, und nur eine vollendete Darſtellung iſt im Stande, uns das allzu Dünne, Durchſichtige von Stoff und Muſik minder empfindlich zu machen.

Arbeiten von geringerem Werth und ephemerer Dauer füllen die nächſten Jahre im Leben des Meiſters. Wer kennt heute „Le nouveau seigneur de village“ oder „La fête du village voisin“, die (im Juni 1813 und im März 1816) dem Publicum der Opéra comique dargeboten wurden, nur noch dem Namen nach? Oder wer beſchwert ſein Gedächtniß mit der Erinnerung an die Eintagsgebilde: „Bayard à Mézières“, „Les Béarnais“ und „Angéla, ou l'atelier de Jean Cousin“, die er unter fremder Beihülfe, zum Theil auf Befehl der Regierung für politiſche Gelegenheiten ſchrieb? Selbſt die Kenntniß von der Exiſtenz der dreiactigen Zauberoper „Le petit chaperon rouge“ (1818), welcher unſer altes Märchen vom Rothkäppchen zu Grunde liegt, iſt unſerer gegenwärtigen Muſikwelt faſt ganz abhanden gekommen und dennoch gehört ſie zu

den hervorragendſten Kundgebungen des Boieldieu'ſchen Genius. Das Libretto von Théaulon war der Entfaltung ſeiner Kräfte beſonders günſtig, günſtiger als je ein anderes zuvor. Es geſtattete der Phantaſie weiteren Spielraum, größere Mannigfaltigkeit der Farbe, der Situations- und Charakterzeichnung. Köſtlichen Humor athmet die Ouverture, die uns in naiver Tonmalerei einen Theil des Märchens erzählt, und den Wolf, das Rothkäppchen und die Großmutter ſprechend, wenn auch ohne Worte, vorführt. Reizvoll und anmuthig iſt vor allem das Rondo der Roſa: „Lange nicht mehr", während ſich die Empfindung ſtellenweiſe — wie z. B. in dem wirkungsvollen zweiten Duett zwiſchen Roſa und Rodolphe — zu leidenſchaftlichem Aufſchwung ſteigert.

Nachdem den Künſtler, inmitten der Beſchäftigung mit dieſem Werke, ſeine Ernennung zum Mitglied des Institut de France an des verſtorbenen Méhul Stelle getroffen, hatte er ſich, wie um die Wahl zu rechtfertigen, mit doppelter Sorgfalt der Vollendung der Partitur hingegeben, die man ſcherzend ſeine Antrittsrede nannte. Leider nur hatte er den Erfolg der Oper mit Aufopferung ſeiner Geſundheit erkauft. Er fühlte ſich ſchwach und angegriffen und zum erſten Male kündigte ſich bei ihm als finſterer Gaſt jenes Leiden an, das ſeinem Leben ein vorzeitiges Ziel ſtecken ſollte. Gebieteriſch legte ihm ſein Zuſtand die harte Verpflichtung auf, der Beſchäftigung mit ſeiner Kunſt für lange Zeit zu entſagen. So verließ er Paris und ſein geräuſchvolles Leben und gründete ſich in Villeneuve-Saint-Georges einen ſeinen Bedürfniſſen angemeſſeneren Aufenthalt. Dort, wo er ſich einen eigenen Landſitz erwarb, gab er ſich achtzehn Monate hindurch tiefſter Ruhe hin. Nichts vermochte ihn während derſelben ſeiner Zurückgezogenheit zu entreißen, nicht

einmal ſeine Berufung als Profeſſor der Compoſition an das Conſervatorium. Man hatte eine neue Claſſe gegründet, nur um ſie ihm übertragen zu können. Er wies dieſe Ehre nicht zurück; aber er begehrte und empfing die Vergünſtigung, ſeine Schüler in ſeinem Hauſe unterrichten zu dürfen.

Aus der Feder Adolph Adam's, wol des bedeutendſten unter ſeinen Schülern, beſitzen wir intereſſante Mittheilungen über die Art ſeines Unterrichts. Er erzählt, wie Boieldieu es ſich beſonders angelegen ſein ließ, einer ſouveränen Verachtung von Grétry und Roſſini, die im Conſervatorium Platz gegriffen, kräftig entgegen zu arbeiten. Berton hatte in einer eigenen Brochüre gegen den Erfolg des „Barbier von Sevilla“ proteſtirt, und Habeneck war der Meinung, daß man ein ſo leichtes Product einem reſpectablen Publicum nicht darbieten dürfe. Auch Cherubini, wiewol er ſpäter ſein Urtheil änderte, hatte erklärt, daß er „nichts von dieſer Muſik hören wolle.“ Das hatte ſeine Wirkung nicht verfehlt, und ſelbſt die, welche noch auf der Schulbank ſaßen, glaubten in Folge deſſen ein Recht zu haben, in Roſſini nichts weiter als einen Fabrikanten von Contretänzen, in Grétry nur eine Perrücke zu erblicken. Wie erſtaunten ſie nun, als der, welcher ſie in der Kunſt der Harmonie unterweiſen ſollte, vielmehr die größte Bewunderung für das Genie dieſer beiden Meiſter an den Tag legte! Sobald eine neue Partitur des italieniſchen Maeſtro erſchien — ſo berichtet Adam — verſammelte Boieldieu ſeine ganze Claſſe um ſich. Einer von uns ſetzte ſich an das Piano, und von Anfang bis zu Ende ward das neue Meiſterwerk durchgenommen, während unſer Lehrer uns auf die kleinen Mängel und die zahlreichen Vorzüge deſſelben aufmerkſam machte. „Hier, meine Kinder,“ ſagte er dann, „habt Ihr die beſte

Lection, die ich Euch zu geben vermag. Man muß vor allen Dingen die Autoren ſtudiren, die Talent haben, und dieſem hier wird man nicht vorwerfen können, daß es ihm daran mangele!"

Geſang, Melodie war ihm das weſentlichſte Erforderniß aller Muſik; auf ihre Pflege leitete er auch ſeine Zöglinge in erſter Linie hin, während er allen entgegengeſetzten Gelüſten derſelben nachdrücklich in den Weg trat. Ein kühner Harmoniker war er nicht, und mit Modulationen ging er ſehr haushälteriſch um, was ihm des ironiſchen Berlioz Aeußerung zuzog: er habe in ſeinem Leben nur drei Accorde angewandt. Seine eigene Begabung hatte ohne Frage im Melodiſchen ihren Schwerpunkt, und erſt mit Erkenntniß und Berückſichtigung deſſen ſtieg er zur wahren Künſtlerſchaft empor. Wie begreiflich demnach, daß ſich ſeine Neigung, wie einſt Cimarosa, ſo noch mehr jetzt Roſſini, dem König der Melodie, zuwandte! Wie ehemals von Jenem, ſo beeilte er ſich nun auch von Dieſem durch ernſtes Studium Vortheil zu ziehen für ſein eigenes Schaffen.

Es wird erzählt, daß, als einſt ſein jüngerer Bruder, ein Muſikalienverleger (vermuthlich der Erbe einer Firma, die Boieldieu, Cherubini, Méhul, Kreutzer, Rode und Iſouard urſprünglich zu Eigenthümern gezählt), in ſeinem Landhauſe zu Corneilles ein Zimmer für Boieldieu einrichten wollte, der Letztere ſich zwei Exemplare der Partitur des „Othello" ſtatt Tapete erbat. Auf der Leiter ſtehend, klebte er eigenhändig die Blätter derſelben genau nach der Seitenzahl auf die Wand. „Nun kann ich den großen Meiſter jeden Morgen ſchon im Bett ſtudiren," ſagte er vergnügt, nachdem er die ſeltſame Arbeit beendet.

Was Boieldieu von ſeinem Liebling Roſſini erlernt: den

lebendigeren Zug, den Glanz und Reichthum der Instrumentation, die breite Entwickelung der Ensemblestücke, das ist ihm in seiner Dame blanche zur schönen Frucht gereift. Noch bevor sich diese aber als die köstlichste der Gaben bezeugte, die wir ihrem Urheber danken, traten, außer den schon in Rußland componirten und zum Theil neu ergänzten Voitures versées (1820, noch zwei unbedeutendere Schöpfungen mit dem Namen des Künstlers in die Oeffentlichkeit. Die Festoper Blanche de Provence, mit der man 1821 die Taufe des Herzogs von Bordeaux feierte, hatte, neben Cherubini, Paer, Kreutzer und Berton, auch Boieldieu zum Mitverfasser und als vier Jahre später bei Carls' X. Krönung die Opéra dem neuen Herrscher ihre Huldigung darbrachte, hatten die drei Letztgenannten sich in der Oper Pharamond zu diesem Zweck vereinigt.

Boieldieu selbst schätzte diese Gelegenheitsarbeiten ziemlich gering, und als man ihn in Folge seiner Betheiligung an Blanche de Provence zum Ritter der Ehrenlegion ernannte, wies er diese Auszeichnung stolz zurück. „Hätte man mir dieselbe für eins meiner früheren Werke verliehen, die das Glück hatten zu gefallen", sagte er, „so würde ich sie mit Dankbarkeit empfangen haben; doch was ich hier gemacht, verdient wahrlich nicht so viel Ehre!"

Die Ablehnung erregte Aufsehen bei Hofe; da übernahm es Ludwig XVIII. selbst, das Versäumte auszugleichen. Bald darauf ward Boieldieu in die Tuilerien beschieden. Er bekleidete seit 1815 den Titel eines accompagnateur adjoint de la chambre du roi, und in dieser Eigenschaft forderte man von Zeit zu Zeit seine Dienste. Sobald der König seiner ansichtig wurde, gab er ihm ein Zeichen, sich ihm zu nähern. Huldvoll lächelnd überreichte er ihm die Decoration mit den

Worten: „Mein lieber Boieldieu, ich hoffe, daß Ihr sie aus meiner Hand nicht zurückweisen werdet. Ich verleihe Euch dieselbe für Eure gesammten Leistungen, nicht nur für Eure jüngste!“

Zu gleicher Zeit ward Boieldieu zum Compositeur der Herzogin von Berry berufen: eine Ehre, die seine Einkünfte vermehrte, ohne ihm besondere Verpflichtungen aufzuerlegen.

Während er sich so mit allen erdenklichen Auszeichnungen geschmückt sah, wünschte er aber auch seine Kunstgenossen nicht hinter sich zurückgestellt zu sehen, und es bekümmerte sein gutes Herz, wenn sie nicht in gleichem Maße als er geehrt wurden. So machte er den Vicomte de La Rochefoucauld, den Chef des Departements der schönen Künste, darauf aufmerksam, daß Catel noch nicht den Orden der Ehrenlegion trage, und wenige Tage später empfing ihn dieser in der That. Adam erzählt, daß der Neudecorirte dem Freund diesen Dienst wenig gedankt und ihn darob gescholten habe, weil er ihn damit seines besonderen Kennzeichens im Institut beraube. Seine bisherige Auszeichnung sei es gewesen, kein Kreuz der Ehrenlegion zu tragen — nun werde er sich in der Menge der Uebrigen verlieren. „Wohlan“ — entgegnete Boieldieu — „so trage es aus Freundschaft für mich. Ich wagte nicht mehr mit Dir auszugehen. Ich fühlte mich gedemüthigt, wenn man uns zusammen begegnete!“

Auch jüngeren Künstlern war er ein gütiger Berather und Helfer in der Noth; so oft er nur konnte, hat er ihnen bereitwillig die Steine aus dem Weg geräumt und ihre Laufbahn ebnen helfen. Die kleinliche Furcht vor künftigen Rivalen kannte sein edler neidloser Charakter nicht — er unterstützte sie vielmehr. Herold z. B. war einer von Denen, denen Boieldieu's Hand die Bahn bereitete. Als er, der Preisgekrönte des

Inſtituts, von einem dreijährigen Aufenthalt in Italien nach Frankreich zurückgekehrt war, ſah er ſich lange vergebens nach einem brauchbaren Operngedicht um, da keiner der beſſeren Librettiſten den Bund mit dem unbekannten jungen Mann wagen wollte. Da überließ ihm Boieldieu ein ihm ſelbſt übertragenes Gelegenheitsſtück, das zur Feier der Vermählung des Herzogs von Berry beſtimmt war. Er ſtand ihm hülfreich bei und leitete, nachdem die Partitur vollendet war, allein die erſten Proben. Erſt als er die Sänger bereits für das Werk gewonnen hatte, führte er ihnen eines Tages den jungen Componiſten vor. „Von Arbeiten überhäuft" — ſagte er · „habe ich mir einen Mitarbeiter zugeſellt. Nun Sie ſeine Muſik kennen, ſtelle ich Ihnen denſelben vor, überzeugt, daß Sie ihn willkommen heißen werden."

Herold's Werk „Charles de France" (1816) gefiel, und ſein Glück war gemacht. Er hat es ihm, dem er's dankte, nie vergeſſen.

Schwerer aber, als die Dankesſchuld irgend eines anderen Meiſters gegenüber Boieldieu wiegt die Auber's. Mit Leib und Seele iſt er ihm verpflichtet, aus deſſen Hand er die komiſche Oper empfing, als eine nahezu fertige Geſtalt, der er nur den Stempel ſeiner Individualität aufzuprägen, ſeinen eigenen lebendigen Odem einzuhauchen brauchte. Bei Boieldieu's Lebzeiten ſchon trat er deſſen Erbe an. Er begann mit ihm die Herrſchaft im Reiche des muſikaliſchen Luſtſpiels zu theilen, um nach des Erſteren Tode als unumſchränkter Gebieter deſſelben das Scepter zu führen, bis es vor wenigen Jahren erſt ſeiner greiſen Hand entfiel. Ihrer verſchiedenartigen Individualität gemäß, haben ſie allerdings Beide, ob auch nach einem Ziele, doch in verſchiedenen Richtungen hin geſtrebt, und während

der Eine ſich um die formelle Ausbildung, den techniſchen Apparat, die Beweglichkeit des Ausdrucks beſonderes Verdienſt erworben, gab der Andre vielmehr durch die naive Innerlichkeit, die innig-gemüthvolle Weiſe ſeines Schaffens ſein Beſtes. Der liebenswürdigen Urſprünglichkeit und Harmloſigkeit Boieldieu's ſteht Auber vielleicht geiſtreicher und witziger, aber auch raffinirter gegenüber, ja er erweiſt ſich ſelbſt dem Einfluß Meyerbeer'ſcher Speculationen nicht unzugänglich. Der Repräſentant eines reineren Typus des franzöſiſchen Weſens in all ſeiner gewinnenden Grazie und Liebenswürdigkeit bleibt ohne Frage der Aeltere der Beiden, zum mindeſten in der Blüte ſeines Schaffens: ſeiner weißen Dame.

Das gleiche Jahr, das Auber's Meiſterwerk, den „Maurer", hervorgebracht, gab auch ihr das Leben. Am 10. December 1825 trat ſie an's Licht, nicht als das mühſame Product von Jahren, wie Fétis meint, ſondern als das Ergebniß weniger, aber geſegneter, fruchtbarer Wochen. Da der Componiſt am 5. November die Proben in ſeinem Hauſe begann, waren erſt ſieben Nummern geſchrieben. Darunter die erſte Tenorarie „Ach welche Luſt, Soldat zu ſein!" die ſchon zwei Jahre früher auf einen andern Text und zwar als das vielbewunderte Reſultat einiger kurzer Nachtſtunden entſtanden war. Der Director der Oper, Guilbert de Pixérecourt, drängte nun aber zu möglichſter Beſchleunigung; die Sänger, der berühmte Ponchard Allen voran, ſetzten ihre beſten Kräfte ein; kurz, fünf Wochen genügten zur Vollendung des Uebrigen und Inſcenirung des Ganzen. Ohnedies nahm Boieldieu in der Regel erſt die Feder zur Hand, wenn die ganze Oper, oder doch der größte Theil derſelben in ſeinem Kopfe bereits vollendet war. Dann aber bedurfte er zur Förderung ſeiner Arbeit Stille und äußerſte Ruhe.

Das Entzücken des Publicums angesichts des neuen Werkes, zu dessen Interpretation sich die vortrefflichsten Künstler vereinigt hatten, kannte keine Grenzen, und man geizte nicht mit Beweisen dessen. Kaum war der Vorhang gefallen, so hallte der Name des Componisten tausendstimmig wieder; Alle verlangten ihn zu sehen und ihrer Begeisterung genug zu thun. Boieldieu zwar verspürte wenig Lust sich zu zeigen. Er hatte die vorhergehende Nacht dazu verwendet, den Schluß seiner Ouvertüre zu instrumentiren. Dies und die Aufregungen des Tages hatten ihn übermäßig ermüdet. Da, als die Forderung des Publicums immer ungestümer ward, ergriffen endlich zwei der Mitwirkenden, Henri und Feréol, den Widerstrebenden am Arm und zogen ihn gewaltsam auf die Bühne heraus. Dem Orchester genügte dies noch nicht. Es brachte ihm noch am selben Abend vor seiner Wohnung eine Serenade dar — eine Huldigung, die man vier Jahre später, nach der ersten Aufführung des Tell, auch Rossini angedeihen ließ.

Selbst der Hof bezeigte seine Theilnahme an diesem neuesten und größten Triumph des Künstlers. Zwar war der König in Folge eines Trauerfalls vom Besuch der ersten Vorstellung zurückgehalten, doch ehrte die Herzogin von Berry dieselbe durch ihre Anwesenheit. Sie ließ Boieldieu in ihre Loge bescheiden und gab ihm in so schmeichelhafter Weise ihr Wohlgefallen an der neuen Oper zu erkennen, daß er um die gern gewährte Erlaubniß nachsuchte, ihr die Partitur widmen zu dürfen.

Boieldieu selbst schreibt in einem der Briefe, deren Veröffentlichung wir Héquet danken, daß er einen ähnlichen Succeß weder bei sich, noch bei einem Andern jemals erlebt habe. „Ich weiß nicht, woher dies kommt," setzt er bescheiden hinzu, „aber es übertrifft alle meine Hoffnungen."

„Mein Erfolg", ſagt er weiter, „ſcheint ein nationaler Erfolg zu ſein, der, wie alle Welt mir ſagt, in der Geſchichte der Muſik Epoche machen wird. Thatſächlich iſt, daß die fremde Muſik ſich Aller bemächtigt hatte und das Publicum überredet worden war, man könne nur noch im Gefolge Roſſini's einherziehen. Die Aufgabe war nicht leicht, es von dieſem Vorurtheil zurückzubringen, welches die Muſik der letzten Jahre nur beſtärkt hatte. Ich habe den Ruhm, es beſiegt zu haben, und die franzöſiſchen Künſtler, Maler, Schriftſteller und Muſiker, bringen mir fortwährend ihren Dank dafür dar; aber ich fürchte, daß der Eifer, falſch oder mit Leidenſchaft geäußert, die Harmonie ſtören werde. Die Roſſiniſten ſcheinen wüthend; ſie warten nur auf den Moment, für ihren Abgott Partei zu ergreifen. Aber das Drolligſte bei alledem iſt, daß, während man ſich für uns ſtreitet, wir Beide, Roſſini und ich, uns ganz vortrefflich zuſammen ſtehen. Er bezeigt mir den Wunſch eines guten Einvernehmens, und ich meinerſeits theile denſelben auf das Aufrichtigſte."

Ebenſo nannte ſich Roſſini den „Freund, Collegen und aufrichtigſten Bewunderer des Autoren der weißen Dame, für den ſeine Empfindungen erſt mit ſeinem Leben erlöſchen würden", und als Boieldieu in einem Concert bei dem Miniſter La Rochefoucauld einen Theil ſeiner neuen Oper aufführte, übernahm er aus Gefälligkeit für den Componiſten die Partie des Dickſon, die er laut des Letzteren Zeugniß „wie ein Engel und mit vieler Komik ſang."

Boieldieu's Schüler freilich legten minder friedliche Geſinnungen als ihr Meiſter an den Tag. „Wie man uns nur von Roſſini ſprechen mag!" rief einer derſelben zu ihm gewandt aus. „Sie ſtehen wahrlich hoch über ihm!" — „In der That", ent-

gegnete er, „das merke ich alle Tage, wenn ich meine Treppe hinaufſteige.“ – Er bewohnte nämlich die vierte Etage des Hauſes, deſſen erſten Stock Roſſini inne hatte.

Der alte, ein halbes Jahrhundert bereits währende Zwiſt zwiſchen den Vertretern franzöſiſcher und italieniſcher Muſik war eben noch immer nicht geſchlichtet; er fand friſche Nahrung in einem Erfolg, dem die Annalen der franzöſiſchen Theater kein zweites Beiſpiel zur Seite zu ſtellen haben. „Man iſt nun einmal kampfluſtig in unſerm guten Frankreich“, ſagt Guſtave Héquet, „und pflegt ſich lieber mit Erbitterung um die Verdienſte der verſchiedenen Schulen zu ſtreiten, als ſich ruhig an den Meiſterwerken zu erfreuen, die ſie hervorbringen.“ Erſt allmälig zog Stille ein in die aufgeregten Gemüther, ob auch der Enthuſiasmus für das Werk, das dieſe Aufregung herbeigeführt, noch längſt nicht verglühte. Dreihundert Vorſtellungen vermochten ihn nicht abzukühlen, und noch jetzt, nachdem die weiße Dame vor dreizehn Jahren bereits ihre tauſendſte Aufführung auf derſelben Bühne erlebte, iſt ſie nicht nur die Jugendliebe aller erſten Tenöre, ſie bleibt eine freudig begrüßte Erſcheinung für Alle, ſo oft und wo man ſie auch kommen ſieht. Sie iſt das einzige unter allen Erzeugniſſen des Autors, an dem die Zeit machtlos vorübergegangen und dem ein halbes Jahrhundert nichts geraubt von all ſeinem reizvollen Jugendſchmuck. Wenn, was er uns ſonſt gegeben, bedeutungslos geworden für das künſtleriſche Genießen der Gegenwart, wenn es ſich zu dieſem ſeinem edelſten Gebilde, wie die Knospe zur Blüte, wie Verheißung zur Erfüllung verhält, ſo weht uns hier ein friſcher, warmer Lenzeshauch, ein unvergänglicher Blütenduft entgegen. Anmuthvolleres, Liebenswürdigeres wie in der „weißen Dame“ hat er uns auch in ſeiner letzten Gabe nicht reichen, hat uns

die gesammte heitere Tonpoesie seines Vaterlands, weder durch Auber, den ihm am nächsten Stehenden, noch durch Herold, Adam oder Halévy und wie seine Nachfolger alle heißen, darbringen können.

Was Boieldieu dahin geführt, nahe dem Ziel seiner Laufbahn, noch einmal und kräftiger denn je zuvor sein ganzes tondichterisches Vermögen zusammen zu fassen, um ein Product zu erzeugen, welches wir dreist als den Gipfelpunkt aller französischen Leistungen in der gesungenen Comödie bezeichnen, das dürfte durch die Vereinigung verschiedener Bedingungen seine Erklärung finden. Denn nicht allein Rossini's Einfluß, wie Manche behaupten, auch das immer eifrigere Studium unsrer deutschen Classiker und vor allem Mozart's, wurde ihm fruchtbar und befähigte ihn, den reichen Schatz von Erfahrungen, den er in langer Arbeit und Beobachtung gesammelt, um so erfolgreicher zu verwerthen, als auch sein dramatisches Bedürfniß sich zum ersten Male durch eine angemessene dichterische Grundlage befriedigt fühlte.

In Scribe, dem unerschöpflichen Lustspieldichter, dem langjährigen Bundesgenossen Auber's und Meyerbeer's, hatte Boieldieu endlich einen würdigeren Verbündeten gefunden. Waren sie einander früher begegnet, dann schlösse sich wol eine Reihe lebensfroher Gestalten an die weiße Dame an, statt der verblaßten Bilder, aus deren Mitte sie nun frisch und strahlend herausschaut. Die Mesalliancen sind eben dem sonst so glücklichen Künstler im Leben wie im Schaffen zum Verhängniß geworden.

Mögen sich immerhin gegenüber dem Textbuch der Oper, deren Sujet Scribe zwei Romanen Walter Scott's: Monastery und Guy Mannering, entlehnte, die ästhetischen Bedenken regen, die sich an Vermischung zweier verschiedener Kunstgattungen, wie

Roman und Drama, knüpfen: die Speculation des Dichters auf das Intereſſe des Publicums erwies ſich als eine kluge, glückliche. Die damalige außerordentliche Beliebtheit des ſchottiſchen Barden und der mit Lord Byron in die Mode gekommenen engliſchen Poeſie kam den Bemühungen des Librettiſten und Tonkünſtlers um ſo mehr zu Hülfe, als Letzterer die ſich darbietende Gelegenheit zu localer Färbung des Ganzen — eines ſpäterhin vielfach nachgeahmten Effectes feinſinnig auszunutzen verſtand. Mehr als Alles das aber hat der muſikaliſche Werth, die Gediegenheit der Arbeit, der friſche einheitliche Zug, der warme Empfindungsſtrom dem Werke zu ſeiner Bedeutung verholfen, das, als der Ausdruck liebenswerther Individualität und reinſter Volkseigenthümlichkeit, ſich ſelbſt unverwelkliche Jugend und ſeinem Schöpfer einen bleibenden Platz neben den hervorragendſten dramatiſchen Tondichtern aller Zeiten gewann.

Von nicht zu verkennender Wichtigkeit für den Erfolg der in Rede ſtehenden Oper war es allerdings, daß ſie im rechten Moment den Pariſern beſcheert ward. Früher oder ſpäter, vor dem Barbier oder nach den Hugenotten hervortretend, wäre man ſich ihres Werthes wol kaum in gleichem Maße bewußt geworden. So aber fand ſie den Boden auf das Günſtigſte vorbereitet. Man war durch die Opera buffa Roſſini's hinlänglich zu ihrer Würdigung herangebildet, ohne durch Meyerbeer'ſches Raffinement bereits verwöhnt und überreizt zu ſein. Der Stern Boieldieu's, der faſt jeglicher ſeiner Unternehmungen freundlich geleuchtet, erwies ſich eben zu keiner Stunde wirkſamer, als bei Geburt der weißen Dame. Dann freilich war ſeine Macht dahin, ſein Licht erbleichte, nachdem es ſeinen hellſten, goldenſten Strahl ausgeſandt.

Noch einmal, ein letztes Mal beſchenkte Boieldieu die

Bühne, der ſein Talent faſt ausſchließlich gedient: er gab ihr im Mai 1829 ſeine „Deux nuits.“ Leider ward gerade dieſe letzte Spende für ihn und das Publicum eine Quelle von Enttäuſchungen. Man hatte eine gleicherweiſe zündende Wirkung wie von der letzten Oper erwartet und fühlte ſich unbefriedigt, nun dieſelbe ausgeblieben. Des Componiſten Kunſt ſcheiterte an dem Textbuch Bouilly's, deſſen abgelebter Fabel gegenüber ſich ſelbſt Scribe's Verbeſſerungsverſuche ohnmächtig erwieſen. Die Welt war fortgeſchritten, ſeit Boieldieu ſeine Laufbahn angetreten. War es ihm einſt gelungen, durch den Zauber ſeiner Weiſen die Schwäche manchen Libretto's minder fühlbar zu machen, ſo hatte Scribe's Wirkſamkeit inzwiſchen die Pariſer an eine piquantere Koſt gewöhnt. Man begehrte neue Formen, mehr Witz und wechſelnde Situationen vor allem, wie ſie, durch ihn zuerſt cultivirt, dem franzöſiſchen Geſchmack vorzugsweiſe entſprechen.

Tief und ſchmerzlich empfand Boieldieu die fehlgeſchlagene Hoffnung. Die Kränkung über die kühle Aufnahme des Werkes, das er, in Folge ſeiner erſchütterten Geſundheit, nur in häufigen Unterbrechungen und mit Anſpannung aller Kräfte zu vollenden fähig geweſen war, zehrte an ſeinem Leben und untergrub den letzten Reſt natürlicher Widerſtandsfähigkeit in ihm. Er, der vom Glück und Erfolg Verwöhnte, vermochte den jähen Wechſel nicht zu ertragen. Sein Uebel ein Kehlkopfleiden machte reißende Fortſchritte, ſeine Schwäche mehrte ſich von Tag zu Tag, und das Sprechen ward ihm zur ſchmerzhaften Qual. Schon im Winter 1827 hatte er ſeine Entlaſſung vom Conſervatorium fordern müſſen. Sie war ihm mit Zuſicherung einer Penſion gewährt worden, die König Carl X. durch eine jährliche Beiſteuer aus ſeiner Privatchatulle vermehrte. Dagegen

ward ein Uebereinkommen mit der Opéra comique, welches dem Tondichter, in Anerkennung seiner Verdienste um die Bühne, eine Jahreseinnahme von 1200 Francs garantirte, durch den neuen Unternehmer des Theaters für null und nichtig erklärt.

Die Julirevolution 1830, die die Bourbonen aus Frankreich vertrieb, beraubte auch Boieldieu seiner einträglichen Hofämter und der königlichen Pension; sie gab ihn auf seine alten Tage neben der Krankheit noch dem Mangel oder doch der Sorge preis. Nachdem er auf Anrathen seines Arztes den Winter 1832 in Hyères und das nächstfolgende Jahr in Pisa zugebracht, fanden sich seine Hülfsquellen gänzlich erschöpft. Er sah sich genöthigt, bei seiner Rückkehr nach Paris um eine Audienz bei Thiers, dem Minister des Innern, nachzusuchen. Dieser begriff, daß es Frankreichs Ehre erheische, einen Künstler, der für dieselbe geschaffen, einer so peinlichen Lage zu entreißen. Er gab ihm, nachdem der Plan, ihm als Conservator der königlichen Bibliothek eine Sinecure zu verschaffen, sich als unausführbar herausstellte, sein früheres Amt als Professor des Conservatoire zurück, dessen Einkommen er wenigstens genießen sollte, obschon er außer Stande war, seine Functionen wieder aufzunehmen. Hierzu fügte Thiers noch eine Pension von 3000 Francs aus den Fonds der beaux-arts.

Leider durfte sich Boieldieu nur kurze Zeit der Vortheile dieser veränderten Lage erfreuen. Sein Zustand gebot einen wiederholten Aufenthalt im Süden, und zu Beginn des Sommers 1834 begab er sich noch einmal auf die Reise, um die Heilkraft der Quellen von Eaux-bonnes zu erproben. Sie konnten ihm keine Hülfe mehr bringen. Dennoch gab er sich den Tröstungen der Hoffnung hin und meinte Linderung seiner

Leiden zu ſpüren, während die Hand des Todes ihn ſchon gezeichnet hatte. Er glaubte ſein Uebel nervöſer Natur und „verachtete doch die Nerven ſchon ſeit langem", wie er ſeinem Sohn Adrien*) in die Heimat ſchrieb, in einem Brief, der die ganze Zärtlichkeit ſeines Vaterherzens enthüllt.

Der Spätſommer fand ihn wieder daheim in ſeinem Landhaus in Jarcy bei Brunoy, mit dem er ſeit einigen Jahren ſein früheres Beſitzthum vertauſcht hatte. Hier durchkämpfte er, von der liebenden Sorgfalt ſeiner Familie und Freunde umgeben, ſeine letzten ſchmerzensreichen Tage. Noch in ſeiner Scheideſtunde nannten ſeine Lippen den Namen Herold's, des Gefährten, der ihm in's Jenſeits vorangegangen. Ob er ahnte, wie bald er ihm folgen werde? Den erſterbenden Blick auf ſeinen geliebten Sohn Adrien gerichtet, deſſen Rechte mit ſeiner erkaltenden Hand umfaſſend, ging auch er in der Frühe des 8. October 1834 den Weg, von dem Keiner wiederkehrt.

Die Kunde von ſeinem Hinſcheiden erfüllte Frankreich mit Trauer. Man wußte, was man ihm dankte, und was man mit ihm begrub. Das bezeugte die unabſehbare Schaar der Theilnehmenden, als man fünf Tage ſpäter, am 13. October, ſeine ſterbliche Hülle zur Ruhe brachte. Unter Betheiligung der beſten Künſtler begleitete Cherubini's Requiem die religiöſe Feier in der Invalidenkirche, da der Erzbiſchof von Paris die Mitwirkung weiblicher Stimmen als unkirchlich in ſeiner Diöceſe nicht dulden wollte. Dann nahm der Père Lachaise den Todten in ſeine Hut.

Vergebens erhob ſeine Vaterſtadt Rouen, die nach dem Erfolg der weißen Dame eine Gedächtnißmünze auf ihn geprägt

*) Derſelbe ward auch Muſiker und Operncomponiſt.

und ihn mit einem glänzenden Feſte gefeiert hatte, Anſpruch auf ſeinen Beſitz im Tode. Paris gönnte ihr nur ſein Herz, das ſie, in ſilberner Kapſel verwahrt, der geweihten Erde des monumentalen Friedhofs übergab, in dem ſie, geſondert von den Uebrigen, nur die Auserwählten, Ruhmgekrönten unter ihren Söhnen beſtattet. Auch ſein Standbild hat die alte Hauptſtadt der Normandie auf einem ihrer Quais, der ſeitdem Boieldieu's Namen trägt, aufgeſtellt und ſeinen hundertſten Geburtstag unlängſt in feſtlicher Weiſe begangen. In edlem Wetteifer mit ihr ſchmückte Paris die Académie des beaux-arts mit ſeiner Büſte, ſein Grab mit einem Monument, wie ſie den Platz vor der Opéra comique, der bevorzugten Stätte ſeines Wirkens, nach ihm benannte. Sie waren wol deſſen eingedenk, daß ein Volk in ſeinen großen Todten ſich ſelbſt am höchſten ehrt.

Verzeichniß

der Compoſitionen Boieldieu's.

Von d. Verf. zuſammengeſtellt.

La fille coupable, komiſche Oper in 2 Acten. Text von Boieldieu's Vater. Im Sommer 1792 (zwiſchen dem 20. Juni und 10. Aug.) auf dem Théâtre des arts zu Rouen aufgeführt.

„O toi, que j'aime", Romanze für eine Singſtimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe. Paris, Cochet. Bald nach Boieldieu's Ankunft in Paris componirt.

Lo menestrel, id., id.

„S'il est vrai que d'être deux", id., id.

Vier Duos für Pianoforte und Harfe. Paris.

La dot de Suzette, komiſche Oper in 1 Act. Text von Dejaure. Am 5. September 1795 in der Pariſer Opéra comique aufgef.

Les deux lettres, komiſche Oper in 1 Act. Text von Dejaure. Am 4. April 1796 ebenda aufgeführt.

La famille suisse, komiſche Oper. Text von Saint-Juſt (Godart d'Aucour). Am 11. Februar 1797 ebenda aufgeführt.

Mombreuil et Merville, komiſche Oper. In Paris 1797 componirt und aufgeführt.

L'heureuse nouvelle, Gelegenheitsoper, die den Vertrag von Campo-Formio feierte. In Paris 1797 componirt und aufgeführt.

Zoraïme e Zulnare, Oper in 3 Acten. Text von Saint-Juſt. Am 10. Mai 1798 im Théâtre Favart zu Paris aufgeführt.

Les méprises espagnoles, komiſche Oper. Text von Saint-Juſt. Am 19. April 1799 in der Pariſer Opéra comique aufgeführt.

La prisonnière, Oper in 1 Act, in Gemeinſchaft mit Cherubini geſchrieben und am 12. Sept. 1799 im Théâtre de la Montansier zu Paris aufgeführt.

Concert für Harfe.
Concert für Pianoforte.
Sechs Sonaten für Pianoforte, op. 1, 3, 4, 6, 7 und 8.
Trios für Pianoforte, Harfe und Violoncello.

} Sämmtlich in Paris erſchienen. *)

Beniowski, Oper in 3 Acten. Text von Alex. Duval. Am 8. Juni 1800 in der Pariſer Opéra comique aufgeführt. Als „Die Verwieſenen auf Kamtſchatka" in Straßburg aufgeführt.

Le calife de Bagdad, komiſche Oper in 1 Act. Am 16. September 1801 ebenda aufgeführt.

Ma tante Aurore, Oper in 3 Acten (ſpäter auf 2 reducirt). Text von Longchamps. Am 13. Januar 1803 ebenda aufgeführt.

Bruchſtücke einer dreiactigen Oper: Le baiser et la quittance, die nach Boieldieu's Abreiſe nach Rußland von Kreutzer, Méhul und Nicolo beendet und am 17. Juni 1803 im Théâtre Feydeau zu Paris aufgeführt wurde. Text von Picard, de Longchamps und Dieulafoy.

Rien de trop, ou les deux paravents.
Amour et mystère
Un tour de soubrette.
Les voitures versées, Vaudeville von Dupaty.
La jeune femme colère, Luſtſpiel von Etienne.
Calypso.
Aline, reine de Golconde.
Abderkhan, Oper in 3 Acten von Andrieux.

} Opern, die er für Petersburg ſchrieb.

*) Von alledem gelang es uns vermöge deutſcher Quellen und vornehmlich der Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung nur folgende Titel feſtzuſtellen:

Trois Sonates p. l. Fortepiano, déd. à son ami Rode. Oeuvre 1. Paris, Imbault. 1801.

Deux Sonates p. Harpe ou Piano (av. Viol.) déd. à son élève Mad. A. de — Paris, Magasin de musique. 1807.

Sonate p. l. P. av. accomp. de Viol. extraite du IVme Duo de Piano et Harpe Oeuvre 7. Paris, Magasin de musique. 1807.

Chöre zu Racine's „Athalie“ In St. Petersburg componirt und nur einmal 1838 im Théâtre français zu Paris aufgeführt.

Jean de Paris, komische Oper in 2 Acten Text von Saint-Just. Am 4. April 1812 in der Pariser Opéra comique aufgeführt.

Le nouveau seigneur de village, komische Oper in 1 Act, nach einem Lustspiel von Creuzé de Lesser und Favières. Am 29. Juni 1813 ebenda aufgeführt.

Bayard à Mézières, Oper in 1 Act. In Verbindung mit Cherubini, Catel und Nicolo im Auftrage der Regierung componirt und am 12. Februar 1814 aufgeführt.

Les Béarnais, Gelegenheitsoper, im Auftrage der Regierung mit seinem Freund R. Kreutzer geschrieben und am 12. April 1814 aufgef.

Angéla, ou l'atelier de Jean Cousin. Oper in 1 Act, 1815 mit Mad. Gail gemeinsam componirt.

La fête du village voisin, Oper in 3 Acten. Am 5. März 1816 in der Pariser Opéra comique aufgeführt.

Le petit chaperon rouge („Das Rothkäppchen“). Zauberoper in 3 Acten. Text von Théaulon. Im Juli 1818 ebenda aufgeführt.

Blanche de Provence, Gelegenheitsoper in 3 Acten. In Gemeinschaft mit Cherubini, Paer, Kreutzer und Berton geschrieben und 1821 bei Feier der Taufe des Herzogs von Bordeaux aufgeführt.

Pharamond, Gelegenheitsoper, in Verbindung mit Berton und Kreutzer bei Thronbesteigung Carl's X. geschrieben und am 10. Juni 1825 aufgeführt.

La dame blanche, komische Oper in 3 Acten. Text von Scribe nach W. Scott. Am 10. Dec. 1825 in der Pariser Opéra comique aufgeführt.

Les deux nuits, Oper in 3 Acten. Text von Bouilly. Im Mai 1829 ebenda aufgeführt.

—✦—

—

Hector Berlioz.

Wenn ein Ausſpruch Jean Paul's lautet: „Luſt und Lob iſt das Einzige, was der Menſch nicht entbehren kann," ſo hat ein großer Meiſter dieſes Wort vor wenigen Jahren mit ſeinem Tode beſiegelt. Hector Berlioz iſt, ſo ſagt man, im Gram um die Nichtanerkennung ſeiner Verdienſte im Vaterlande aus dieſem Leben geſchieden. Gewiß iſt, daß es eine der Eigenthümlichkeiten des großen Mannes war, ſein eigenes Bild immerdar mit den Dornen der Märtyrerkrone geſchmückt zu betrachten, und ob dieſes ſeines Märtyrerthums für ſeine Kunſt in bittere Klagen auszubrechen. Ueber die Vollberechtigung jener Klagen aber dürfte ſich ſtreiten laſſen. Heller als über dem Leben manches unſerer deutſchen Muſiker hat die Sonne des Glücks über ſeinen Bahnen geleuchtet, an Ruhm und Ehren hat es ihm nicht gefehlt und weithin reichte der Klang ſeines Namens auch über die Grenzen ſeiner Heimat hinaus. Doch ſolche Reſultate genügten dem ehrbegierigen Sohn des ſtolzen Frankreich nicht, und was mehr als einer unſerer heimiſchen Künſtler dankbar als Gunſt des Schickſals geprieſen haben würde, ließ die Seele deſſen unbefriedigt, der das immerhin beſcheidenere Maß der Erfolge ſeines Strebens den glänzenden

Triumphen verglich, die seine dem Tagesgeschmack huldigenden Kunstgenossen Rossini und Meyerbeer auf jenem selben Schauplatz seiner Thätigkeit feierten. Und dennoch waren sie nur Gäste des Landes, das ihn geboren, während sich an ihm das alte Wort erfüllte von dem Propheten, dessen Stimme im Vaterlande meist ungehört verhallt.

Und Hector Berlioz war ein treuer Sohn seines Vaterlandes, in gleichem Maße, als er als ein wahrhaftiges Kind der Zeit erscheint, aus der er hervorgegangen. Das Blut des französischen Volkes pulsirt in einer jeglichen seiner Schöpfungen; davon zeugt jener rückhaltlose Feuerstrom der Empfindung, jene Glut der Phantasie, jener lebendige rhythmische Pulsschlag, jenes leuchtende Colorit, jene Vorliebe für Glanz und Farbenpracht, mit einem Wort: jenes ausgebildete Sinnenleben, das, zur Erzielung möglichster Schärfe der Ausdrucksweise, keinerlei äußeres Hülfsmittel verschmäht. Wie aber die Jugendzeit des Meisters mit der Jugend jener Periode zusammenfiel, die wir unter dem Namen der romantischen kennzeichnen, und die jenseits des Rheins, der heißblütigeren Natur unsres Nachbarvolkes gemäß, noch ungleich sturmvoller in's Leben trat, als auf deutschem Boden, das bekundet der dem Künstler eigene vielgerügte Hang zum Spukhaften und Abenteuerlichen, zum Grauenvollen und Ungeheuerlichen — der Stempel, den jene Epoche des Sturms und Drangs einem ihrer genialsten Jünger auf die Stirn drückte.

Wie kaum ein Anderer in gleichem Maße, ward Hector Berlioz ein Künstler des Sturms und Drangs geboren und ist als solcher zu Grabe gegangen. Nicht leichten friedlichen Genuß bieten uns seine Werke dar; wir verstehen sie nur wahrhaft, wenn wir die Kämpfe verstehen lernten, die die Künstlerbrust durchwühlten. Es ist noch Vieles ungeklärt in ihnen und nur

ſehr wenige derſelben ſind zu jener Verklärung hindurchgedrungen, in der wir das Wahrzeichen des reinen, vollendeten Kunſtwerks zu erblicken gewöhnt ſind. Mit Vorliebe, ſo ſcheint es, verweilt die aufgeregte Phantaſie des Meiſters an den äußerſten Grenzen der Schönheitslinie und überſpringt dieſelbe nicht ſelten mit jähem Sprunge. Nicht die Darſtellung des Schönen, ſondern des Wahren, Charakteriſtiſchen iſt das Grund- und Endprincip ſeines Schaffens; darum beruht die Eigenthümlichkeit ſeiner Schöpfungen nicht in ihrer Schönheit, in dem harmoniſchen Verhältniß zwiſchen Inhalt und Form, ſondern vielmehr in der Beſonderheit ihrer Charakteriſtik. Berlioz iſt wahr bis zur Unerbittlichkeit und Schroffheit, er charakteriſirt mit verletzender Schärfe. Er ſchmeichelt nie, er will uns nicht gewinnen durch die Anmuth und Liebenswürdigkeit ſeiner Formen, er kommt unſeren Neigungen und Gewohnheiten nirgends entgegen. Er bleibt ein ſtrenger Apoſtel der Wahrheit, der nicht um Haaresbreite von ſeinem Glaubensbekenntniß abweicht, der uns nicht wohlthun, ſondern, uns in innerſter Seele erregend, überzeugen will, daß die Welt und das Leben ſo ſei, wie er ſie uns zeigt in ſeinem dunklen Spiegel.

Von höchſter Subjectivität freilich und als einer excentriſchen vom Peſſimismus erfaßten Seele entſprungen bezeugen ſich die Weltanſchauungen, die dieſer Spiegel reflectirt. Es ſind meiſt Phantaſien düſterſter Art, aus den dunkelſten Finſterniſſen der Nacht zuſammengewoben, nur hier und dort von magiſchen Blitzen erhellt, an die wir in den Werken des Künſtlers herantreten. Der Schmerz und die Verzweiflung, der Hohn und Jammer, der Kampf und die Widerſprüche des Erdendaſeins ſind uns, zu künſtleriſchen Gebilden verkörpert, vielleicht niemals lebensvoller und greller beleuchtet vor die Seele geführt worden,

als von Berlioz, von dem Moritz Hauptmann vor einigen dreißig Jahren geradezu aussagte, daß er in der Behandlung des dem Guten feindlichen Princips seine höchste Virtuosität entfalte. Es liegt in der That ein dämonisches Element in dem Naturell des Meisters, das er mit der ihm eigenen Rücksichtslosigkeit zur Erscheinung bringt. Eine rücksichtslose Selbständigkeit, eine nicht selten bis zur Bizarrerie ausschweifende Originalität offenbaren die Schöpfungen dessen, der sich keiner andern Nothwendigkeit beugte, als allein der, die ihn auf die Eingebungen seiner Muse lauschen ließ. Ohne Rast und Ruh der Verwirklichung seiner kühnen Ideen hingegeben, folgte er mit strengster Consequenz den Bahnen, die sein Genius ihn gehen hieß, die Opposition des Publicums wie seiner Kunstgenossen verachtend und mit freudiger Zuversicht an die göttliche Natur seiner künstlerischen Mission glaubend.

Daß es aber eine ungleich mühelosere und dankbarere Aufgabe ist, alte bekannte Wahrheiten der Welt zu predigen, als der Verkündiger neuer Ideen zu sein, daß es vorzugsweise dornenvolle Pfade zu sein pflegen, die die Propheten neuer Wahrheiten unter uns wandeln, das hat auch Hector Berlioz mit Leid erfahren müssen. Nichtsdestoweniger darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn dem also gewesen. Nicht leicht und mühelos erschließt sich selbst dem vorurtheilslosen Blick das Verständniß einer Natur, wie die seine war. Die mannigfaltigsten Gegensätze in sich vereinend, blieb sie den Mitlebenden ein ungelöstes Problem, bleibt sie es selbst noch einem nicht geringen Theil derer, die ob seines Hingangs klagen.

Es liegt etwas Zwiespältiges in der künstlerischen Individualität Berlioz', auf das sich die Schwierigkeit seines Verständnisses im Grunde zumeist zurückführen läßt, und das doch zu-

gleich dies ist das tragische Moment in der Erscheinung des Meisters — die eigenthümliche Größe derselben bedingt. Seiner Geburt und Erziehung, wie seinem Herzen nach Franzose von reinstem Wasser, griff Berlioz gleichwol mit der kosmopolitischen Freiheit des Künstlers über die nationalen Grenzen hinaus, und indem er seinen Geist vorzugsweise an den Schöpfungen unserer großen Meister und vor Allem unseres Meisters aller Meister: Beethoven nährte, gestattete er deutscher Denk- und Empfindungsart einen so tiefgehenden Einfluß auf sein Schaffen, daß Deutschland in mehr als einer Beziehung als seine eigentliche geistige Heimat betrachtet werden darf. Leider hat es ihm nicht gelingen wollen, die nationalen Gegensätze in sich wahrhaft zu verschmelzen und zu harmonischer Gestaltung zu bringen; unvermittelt und unversöhnt gingen sie in ihm neben einander her; zum vollen, einheitlichen Strome flossen sie um so seltener zusammen, als sich den nationalen Widersprüchen noch diejenigen seiner eigenen Individualität vereinten. Fürwahr, verwundert möchten wir fragen, wie solche Tiefe der Conception mit so dämonischer Lust am Effect, solche Zartheit der Empfindung mit so ungezügelter Excentricität, solche Intensität des Gedankens mit den leichten Schaumperlen französischen Esprits, ein so poesievoller, idealer Sinn mit so realistischer, ja zuweilen materialistischer Ausdrucksweise sich verbinden konnte? Es ist und bleibt etwas Fremdartiges in seiner Gefühls- und Darstellungsweise, das trotzdem oder eben weil es eine Doppelheimat hatte, nirgends eine wahre Heimat fand.

Und so ist es gekommen, daß weder die Franzosen, das ihm blutsverwandte, noch wir, das ihm geistesverwandte Volk, ihn jemals wahrhaft zu verstehen und zu würdigen, noch seine Schöpfungen mit der gerechten Pietät zu genießen pflegten.

Obwol seinem Geiste nach zum guten Theil einer der Unseren, haben wir ihn doch niemals als solchen betrachtet, und selbst auf dem Boden, dem er entstammte, hat er trotz mannigfacher Auszeichnungen, mit denen man ihm seine rastlose Thätigkeit lohnte, in Wahrheit doch als ein Fremdling dahingelebt und ist als solcher auch dahingegangen.

Wohlan, sühnen wir an dem Todten, was wir an dem Lebenden versäumt, suchen wir das Leben und Streben dessen zu verstehen, deß innerstes Sehnen dahin ging, geliebt und verstanden zu werden, und dessen tragisches Geschick es doch wollte, daß er seinem innersten Wesen nach unverstanden blieb bis an's Ende!

Zu La Côte-Saint-André, einem kleinen Städtchen des Departement der Isère, ward Hector Berlioz am 11. December 1803 geboren. Sein Vater, Louis Berlioz, betrieb daselbst eine ausgebreitete ärztliche Praxis, die ihn auch in den benachbarten Städten häufig beschäftigte. Er war mit Leib und Seele seinem Berufe hingegeben und erfüllte denselben in uneigennützigster Weise, als ein Wohlthäter der Armen und Bedürftigen. Dabei besaß er ein so umfassendes Wissen, daß eine von ihm verfaßte Schrift über eine wichtige Frage der Heilswissenschaft von der medicinischen Gesellschaft zu Montpellier mit dem Preise gekrönt wurde. Der Erziehung seines Sohnes widmete er sich mit vielem Eifer, und nachdem derselbe nur kurze Zeit das Seminar der Stadt besucht, nahm er ihn wieder aus der Anstalt heraus, um seine Ausbildung fortan selbständig zu leiten. Er hatte sich damit keine geringe Aufgabe gestellt, denn die excentrische Natur des Knaben machte ihm die Arbeit nicht leicht. Er war zerstreut beim Unterricht und seine Gedanken schweiften unablässig hin und her. Nur Eins vermochte seine Aufmerksamkeit

zu fesseln: die Schilderung von fremden Ländern und Menschen. Das Anschauen der Weltkarten und die Lectüre der Reisewerke in der väterlichen Bibliothek nährten seine phantastische Sehnsucht nach dem Fernen, Wunderbaren, die ihm angeborene Reise- und Abenteuerlust, und in den entlegensten Gegenden der Erde war er bald heimischer als in seinem eigenen Vaterland. Vergebens mühte sich der Vater, ihm Geschmack an den classischen Studien beizubringen; nur widerwillig übte er an Horaz und Virgil sein Gedächtniß. Da ging ihm plötzlich, inmitten der Beschäftigung mit der Aeneide, der Sinn für die Poesie des Letzteren auf, und die Erzählung vom Opfertod der Dido ergriff sein Gemüth so gewaltsam, daß, als sein Vater sie mit ihm durchnahm, seine Stimme brach, und ein heftiger Nervenanfall der Lection ein Ende machte.

Berlioz selbst giebt uns in seinen Memoiren den Schlüssel für dies plötzliche Verständniß. Sein zwölfjähriges Herz empfand bereits mit knabenhafter Leidenschaft die Pein einer ersten Liebe: das war's, was ihm mit einem Male die bisher unverstandenen Welten der Poesie und Tonkunst erschloß. Eine achtzehnjährige Schöne, Estelle D., die er in Meylan, nahe der savoyischen Grenze, wo er seinen Großvater allsommerlich besuchte, kennen gelernt, war die Angebetete seines Herzens. Alle, selbst der Gegenstand seiner Liebe, spotteten seiner jugendlichen Passion, die er gleichwol weder zu besiegen, noch zu verhehlen im Stande war. Ganze Nächte verbrachte er in trostloser Unruhe und am Tage verbarg er sich in den Maisfeldern, oder in den versteckteſten Plätzen des Gartens, nach seinen eigenen Worten, „gleich einem verwundeten Vogel, leidend und stumm." Florian's „Estelle" war ihm nun der Inbegriff von Poesie; einigen Romanzen aus derselben galt auch einer seiner ersten Compositionsversuche, ja

er nahm eine Melodie daraus später in seine phantastische Symphonie auf.

Ein Flageolet, das ihm der Zufall in die Hande führte, hatte zuerst seine musikalischen Fähigkeiten geweckt. Seine vergeblichen Bemühungen, auf demselben die Marlborough-Weise nachzuahmen, die damals in Aller Munde war, bewogen den Vater, ihn mit der Behandlung des Instrumentes bekannt zu machen, und wirklich war er schon nach zwei Tagen im Stande, den Seinen die beliebte Melodie vorzuspielen. Hierauf lehrte ihm der Vater die Noten lesen und gab ihm bald auch eine wirkliche Flöte in die Hand, über deren Mechanismus er ihn gleichfalls aufklärte. Der junge Musikschüler übte auf das Eifrigste, und ehe sieben oder acht Monate vergingen, hatte er sich „eine mehr als leidliche" Fertigkeit auf derselben erworben. Jetzt wünschte der Vater selbst die unverkennbaren Anlagen seines Sohnes weiter auszubilden und vereinigte sich mit mehreren Familien, um einen Musiklehrer aus Lyon kommen zu lassen. Ihm, Imbert mit Namen, wurde Hector's Unterricht übertragen. Er ertheilte ihm täglich zwei Stunden im Gesang und Flötenspiel, und dank seiner Pflege entwickelte sich der Knabe bald nicht nur zu einem sicheren Sopransänger, sondern auch zu einem kleinen Flötenvirtuosen, der die complicirtesten Concerte kühn zu bewältigen verstand. Als ein neuer, noch geschickterer Lehrer, ein Elsasser Namens Dorant, an Imbert's Stelle kam, unterwies dieser ihn und seine Schwester gemeinsam auch auf der Guitarre. Doch währte dieser Unterricht nicht lange. Eines Tages erklärte der Meister, daß er ihm nichts weiter lehren könne — denn der Schüler habe es bereits eben so weit als er selbst gebracht.

Indessen beschäftigten den zwölfjährigen Musikfreund stolzere

Pläne. Er wollte componiren. Die Schwärmerei für ſeine „Stella montis“ drängte ihn dazu. Eine alte Harmonielehre Rameau's mit d'Alembert's Erläuterungen, die er unter den Büchern des Vaters entdeckte, ſollte, ſo hoffte er, ihn in die Geheimniſſe der Compoſition einweihen; doch ob er auch ganze Nächte lang dem Studium dieſer „dunklen Theorien“ oblag, das Verſtändniß derſelben enthüllte ſich ihm nicht. Er verſuchte nun mit der Praxis, was ihm mit der Theorie nicht glücken wollte, und ſetzte einige Duo's in Trio's und Quartette um; nur förderte er dabei die wunderlichſten Accordbildungen zu Tage. Erſt das Anhören mehrerer Pleyel'ſchen Quartette brachte ihm etwas klarere harmoniſche Begriffe bei, und mit Hülfe der Harmonielehre von Catel, die er ſich zu verſchaffen gewußt hatte, kam er endlich den Geſetzen der Tonſetzkunſt näher auf die Spur.

Voll Verlangen, die neuerworbenen Erfahrungen künſtleriſch zu bethätigen, ſchrieb er eine Art Potpourri für ſechs Stimmen über italieniſche Themen. Die Harmonie deſſelben ſchien erträglich. Das gab ihm Muth zu weiteren Experimenten. Er componirte ein Quintett für Streichinſtrumente und Flöte und brachte es mit ſeinem Lehrer und einigen Dilettanten zur Ausführung. „Das war ein Triumph“, ſagt er ſelbſt. Nur ſein Vater, dem dieſe überwiegende muſikaliſche Neigung bedenklich ward, ſchien das Wohlgefallen der Uebrigen nicht zu theilen. Aber als er ihm zwei Monate ſpäter ein neues ungleich ſchwierigeres Quintett vorlegte und die Flötenſtimme mit ihm durchging, entſchlüpfte ihm doch bei einer beſtimmten Phraſe die unwillkürliche Anerkennung: „A la bonne heure, das iſt Muſik!“

Mittlerweile war die Zeit herangekommen, wo Hector ſich für einen künftigen Beruf vorbereiten mußte. Der Wunſch des

Vaters bestimmte ihn für den seinigen. Er kannte keinen schöneren und höheren und hatte dies seinem Sohne längst zu erkennen gegeben. Die Ideale des Letzteren freilich gingen einen andern Weg. Die Lebensbeschreibungen von Gluck und Haydn, die er in der Biographie universelle gelesen, hatten seine Wünsche in eine andere Richtung gewiesen. Er träumte von Ruhm und Künstlerglück, von der Seligkeit, der Tonkunst sein Leben widmen zu dürfen, und als ihm vollends ein Blatt aus einer großen Partitur in die Hände fiel und ihm vermittelst desselben eine Vorstellung von der Combination instrumentaler und vocaler Massen und deren Wirkung aufging, da loderte der Funken glühender Musikliebe in ihm zur hellen Flamme empor. Verhaßter denn je wurden ihm die aufgezwungenen medicinischen Lehrstunden und erst des Versprechens einer Lyoner Flöte neuester Construction bedurfte es, um ihn, wenn auch unter Thränen und heftigstem inneren Kampfe, den väterlichen Wünschen fügsam zu machen. Während er sich aber mit unverhohlenem Widerwillen den vorbereitenden Studien unter Leitung des Vaters überließ, lebte die Neigung zur Tonkunst unbesiegbar in seiner Seele fort, und weder freundliche Vorstellungen, noch Drohungen und Zornesausbrüche konnten ihn von seinen mehr oder weniger offen betriebenen musikalischen Uebungen zurückhalten. Trotz alledem brachte er es endlich dahin, daß das Urtheil seines Vaters ihn für genügend vorbereitet erklärte, um zur Fortsetzung und Vollendung seiner ärztlichen Ausbildung die Pariser Hochschule zu beziehen.

Ein neunzehnjähriger Jüngling, der wenn auch liebevollen, so doch energischen väterlichen Zucht entrückt, die ihn in consequenter Unerbittlichkeit dem einen unerwünschten Ziele zugeführt, trat Hector im October 1822 in das verführerische Leben der

französischen Hauptstadt ein. Er hörte die große Oper, und die heiße Empfänglichkeit seiner Natur für alles Große und Schöne entzündete sich an den Schöpfungen Spontini's, Méhul's und anderer großer Meister. Und dennoch, im Vollgenusse alles dessen, was er bisher nur in seinen Träumen ersehnt, glühender denn je mit ganzer Seele der Tonkunst hingegeben, beschloß er, durch die Ermahnungen seines Vetters und Studiengenossen — des später berühmt gewordenen Anatomen Robert — befestigt, den harten Kampf zwischen Pflicht und Neigung weiter zu durchkämpfen Er zwang sich gewaltsam zum Besuch der academischen Hörsäle, und obwol schon der erste Anblick des anatomischen Amphitheaters ihn dergestalt mit Grausen erfüllte, daß er in schleuniger Flucht zum Fenster hinaussprang und athemlos seiner Wohnung zueilte, „wie wenn der Tod mit seinem schrecklichen Gefolge ihm auf den Fersen sei," suchte er doch dieses Abscheues Herr zu werden. Während aber seine widerstrebende Hand den Scalpel führte, tauchten lebendige Tongestalten in seiner Phantasie singend auf und nieder, und nicht selten unterbrach er die Stille des Sectionssaales durch die leidenschaftliche Mittheilung seiner Opernreminiscenzen.

Kaum auch vernahm er, daß die Bibliothek des Conservatoriums mit ihren zahlreichen Partituren dem Publicum geöffnet sei, als er der Versuchung nicht widerstehen konnte, die Werke Gluck's daselbst zu studiren, zu denen ihn schon damals „eine instinctive Leidenschaft" zog, und die in der königlichen Oper doch augenblicklich nicht zur Aufführung kamen. „Einmal in dies Heiligthum aufgenommen" — schreibt er selbst — „verließ ich es nicht wieder. Die Medicin erhielt den Gnadenstoß. Immer und immer wieder las ich die Gluck'schen Partituren, ich copirte sie und lernte sie auswendig, ich träumte nur von

ihnen; ſie ließen mich Eſſen, Trinken und Schlaf vergeſſen. An dem Tage aber, als es mir endlich nach bangem Harren vergönnt war „Iphigenia in Tauris" zu hören, da ſchwor ich, aus der Oper kommend, daß ich trotz Vater, Mutter, Onkeln, Tanten, Großeltern und Freunden Muſiker werden würde!"

Er faßte ſich ein Herz und theilte ſeinem Vater den gefaßten Entſchluß mit, und daß es ihm an Kraft gebreche, den ewig ſich erneuenden Kampf gegen ſeinen innerſten Beruf noch länger fortzuführen. Ein hartnäckiger Zwieſpalt zwiſchen Eltern und Sohn war das traurige Ergebniß dieſes Entſchluſſes. Hector, der unterdeſſen ſchon unter den Schülern Leſueur's Aufnahme gefunden und in das Conſervatorium eingetreten war, ward in die Heimat zurück entboten. Er ſollte der Kunſt entſagen, in welcher der Vater, der ihn talentlos glaubte, nur eine „Chimäre", die Mutter nur „einen Pfad voll Verderbniß und Gefahr für ſein Seelenheil" erblickte. Umſonſt hatte Leſueur verſichert, daß „ihm die Muſik aus allen Poren dringe" — der Vater erklärte, er wolle die Welt nicht noch mit einem unnützen Muſiker mehr bevölkern. Als aber die ſichtliche Verzweiflung Hector's ihn endlich geneigt machte, wenigſtens auf eine kurze Probezeit einzugehen, binnen welcher ſeine künſtleriſche Begabung ſich beglaubigen müſſe, da fluchte die Mutter dem Sohne, den ſelbſt ihre fußfälligen Bitten nicht vermögen konnten, ſeinem inneren Berufe untreu zu werden. Nichts konnte ſie erweichen, ihn noch einmal zu ſehen, den ſie nur noch als Verlorenen betrachtete, und ohne Abſchied mußte er von dannen gehen, unverſöhnt, mit ihrem Fluch beladen.

In Paris nahm er die unterbrochenen Studien bei Leſueur wieder auf; daneben ertheilte er noch Unterricht, um eine Schuld von 1200 Francs zu tilgen, die er, um der Aufführung eines

ſeiner Werke willen, auf ſich genommen. Er hatte eine Meſſe mit Orcheſter componirt und wünſchte dieſelbe zu hören und vor die Oeffentlichkeit zu bringen. Nachdem ihm ein Freund die dazu erforderliche Summe geliehen, ward ſie in der Kirche Saint Roch (1825) und zwei Jahre ſpäter auch in Saint Euſtache aufgeführt. Trotz einer günſtigen Kritik trug er keinen andern Gewinn davon als die Erkenntniß der Werthloſigkeit ſeiner Arbeit, die, mit Ausnahme des ihn mehr befriedigenden Resurrexit, das Schickſal aller ſeiner Erſtlingswerke theilte und — ſammt einer Oper Estelle, einer Cantate Le cheval arabe, einer Scene Beverley und einem Oratorium Le passage de la mer rouge — von ihm verbrannt wurde.

Angeſichts der ihn drückenden Schuld ſchränkte er ſich auf das Aeußerſte ein. Er miethete ſich im fünften Stockwerk eines entlegenen Viertels ein winziges Zimmer und lebte nur von Brod und getrockneten Früchten. Auf der kleinen Terraſſe des Pont neuf, zu Füßen der Statue Heinrichs IV., nahm er gewöhnlich ſein Mittagsmahl zu ſich, das ihm nicht mehr als ſieben oder acht Sous höchſtens koſten durfte. Er ſah „dabei die Sonne hinter dem Mont Valerien hinuntergehen und ſein entzücktes Auge folgte ihren glänzenden Reflexen in den Fluten der Seine, die zu ſeinen Füßen rauſchend vor ihm flohen.“ So vergingen fünf Monate. Er hatte die geliehene Summe bereits zur Hälfte zurückgezahlt. Da währte ſeinem Vater die geſtellte Friſt zu lang, und durch die Kunde von der Schuldenlaſt Hector's aufgebracht, entzog er ihm jegliche weitere Unterſtützung, dafern er nicht die bisher verfolgte Laufbahn ſofort aufgeben und zu ihm zurückkehren wolle.

Dennoch blieb er, um feſten Auges ſelbſt dem Mangel in's Antlitz zu blicken. Er beſuchte außer der Compoſitions-

claſſe Leſueur's auch noch die Reicha's für Contrapunkt und Fuge. Mit größter Gewiſſenhaftigkeit und dem ihm eigenen Feuer abſolvirte er ſeine Studien; wenngleich ſeiner ureigenthümlichen Individualität nach ſelbſt von Meiſtern wie Cherubini und Boieldieu ſchon damals unbegriffen und in ſeinen Leiſtungen abfällig beurtheilt. Dabei arbeitete er unausgeſetzt an der Vollendung einer großen Oper Les francs-juges (die Vehmrichter), deren Textbuch ein Freund für ihn geſchrieben hatte. Allein auch die Hoffnung, die er auf ſie geſetzt, verwirklichte ſich nicht: die Académie royale de musique wies die Oper zurück; ſie blieb zur Dunkelheit verbannt. Nur die Ouverture iſt bekannt geworden. Sie tritt uns mit all' den Vorzügen und Fehlern eines genialen Jugendwerks entgegen. Nicht glücklicher war eine heroiſche Scene mit Chor, die als zeitgemäßes Thema die griechiſche Revolution behandelte. Berlioz wünſchte ſie auf das Programm der Concerts spirituels geſetzt zu ſehen. Doch ungeachtet der Protection des Vicomte de La Rochefoucauld und Leſueur's, ſchlug Kreutzer, der General-Muſikdirector der Opéra, ihm ſeine Bitte rund ab. „Was ſollte denn aus uns werden, wenn wir den jungen Leuten noch dergeſtalt helfen wollten?" rief er dem Letzteren zu.

Inzwiſchen ſtand der Winter vor der Thür. Berlioz brauchte Holz, warme Kleider. Woher die Mittel zu alledem nehmen, da der Ertrag ſeiner Lectionen — ein Franc pro Stunde — ihn kaum vor dem Hunger ſchützte? Gern hätte er ſich in einem ausländiſchen Orcheſter, „in New-York, Mexico, Sidney oder Calcutta" anwerben laſſen; er wäre „lieber nach China gegangen, Matroſe, Flibuſtier oder Wilder geworden", denn als Abtrünniger ſeiner Kunſt zu den Eltern zurückgekehrt. Aber alle ſeine Schritte blieben fruchtlos. Bitterſter Noth an-

heimgegeben und der Verzweiflung nahe, fand er endlich, nachdem er bei dem Director des neuerrichteten Théâtre des nouveautés vergebens um eine Flötiſtenſtelle nachgeſucht, als Baſſiſt Aufnahme unter den Choriſten dieſer Bühne, mit einer Gage von monatlich fünfzig Francs. Es war ihm gelungen, bei der entſcheidenden Geſangprobe über ſeine Mitconcurrenten: einen Weber, einen Schmied, einen verabſchiedeten Schauſpieler und einen Cantor, den Sieg davon zu tragen. Doch verhehlte er dieſe ſeine Bühnenthätigkeit ſorgfältig vor den Freunden; er wollte ſeinen Eltern den Kummer erſparen, ihn in einer derartigen Lage zu wiſſen. Erſt viele Jahre ſpäter erfuhren ſie von derſelben durch biographiſche Notizen, welche die Zeitungen über ihn veröffentlichten.

Uebrigens bot ihm ſeine Choriſtenſtelle wenigſtens die Mittel, deren er für ſeine beſcheidene Exiſtenz bedurfte. Er ſelbſt erzählt, wie dreißig Francs allmonatlich zur Befriedigung ſeiner damaligen Bedürfniſſe hinreichten, während er ſich für 110 Francs ein Clavier erwarb, „ſein Zimmer mit den Portraits der Götter der Muſik ausſchmückte und ſich Moore's Dichtung The loves of the angels ſchenkte.“ So wußte er ſich ſelbſt ſein kümmerliches Daſein zu verklären.

Mehrere Monate hindurch ertrug er es, allabendlich im Chor der elendeſten Vaudevilles zu ſingen; da, nachdem er gerade einer gefährlichen Krankheit entronnen war, gewährte ihm ſein Vater, durch den Ernſt und die unerſchütterliche Energie ſeines Strebens endlich beſiegt, von neuem die zeither entzogene Unterſtützung.

Statt im Théâtre des nouveautés fand ihn nun jeder Abend in der Opéra, wo ihm ein Freund freien Eintritt verſchaffte und wo er nun emſig in den Partituren der auf-

geführten Werke nachlas. Hier begann sein instrumentales Genie sich auszubilden; denn wenn er bekennt, von Lesueur und seinen „antidiluvianischen Theorien" Manches, von Reicha's contrapunktistischer Kunst sogar Vieles erlernt zu haben, so war er in der Orchestrirung sein eigener Lehrer. „Das aufmerksame Vergleichen der hervorgebrachten Wirkung und des angewandten Mittels", sagt er, „ließ mich das geheime Band finden, das den musikalischen Ausdruck mit der besonderen Kunst der Instrumentation verbindet; aber Niemand hatte mich auf diesen Weg gewiesen. Das Studium der drei modernen Meister, Beethoven, Weber und Spontini, die unparteiische Prüfung der Gebräuche in der Instrumentirung, der Formen und ungewöhnlichen Combinationen, der Verkehr mit Virtuosen, die Versuche, zu denen ich sie auf ihren verschiedenen Instrumenten veranlaßte, und ein wenig Instinct haben bei mir das Uebrige gethan.

Gluck, Beethoven, Weber und Spontini blieben Zeit seines Lebens seine bevorzugtesten Lieblinge. Die Romantik Weber's in seinem Freischütz „überflutete ihn mit einem Strom bis dahin ungekannter Eindrücke", und eine „völlig neue Welt der Töne" ward ihm mit Beethoven's Symphonien erschlossen, die Paris um jene Zeit zum ersten Male in den Conservatoire-Concerten hörte. Seine ersten größeren Instrumentalcompositionen, die Ouverturen zu den Behmrichtern und Waverley, schrieb er unter Spontini's Einfluß; von seinem Fanatismus für dessen großes Vorbild, Gluck, aber gab er ein unzweideutiges Zeugniß, als er einmal, während der Aufführung der „Iphigenia in Tauris", sich inmitten des Parterres plötzlich erhob und dem Dirigenten mit lauter Stimme zurief: „Hier sind keine Cymbeln! Wer wagt es, Gluck zu verbessern?" — Man hatte der im Original

vorgeſchriebenen einfachen Begleitung der Streichinſtrumente noch Cymbeln hinzugefügt. — „Die Poſaunen fehlen. Das iſt ja unerträglich!“ rief er an einer anderen Stelle aus. So waren die Werke des großen Meiſters bis in's Einzelnſte ſeinem Gedächtniß lebendig. Uebrigens hatte er die Genugthuung, bei der nächſten Aufführung ſeine Rügen berückſichtigt und die Autorität des Originals beſſer reſpectirt zu ſehen.

Geringere Sympathien empfand er für Mozart, deſſen „genie angelique“ ihm „durch den Verkehr mit den Italienern und den contrapunktiſtiſchen Pädagogen in ſeiner urſprünglichen Reinheit zuweilen getrübt“ erſchien. Die italieniſche Muſik überhaupt war ihm verhaßt und in Roſſini's ſiegreichem Vordringen in Paris erblickte er eine ſchmähliche Beeinträchtigung der geheiligten Rechte Gluck's und Spontini's. Mit den Worten Ingres' bezeichnete auch er gewiſſe Werke Roſſini's als „die Muſik eines malhonneten Menſchen.“ Erſt ſpäter ließ er ſeinen Arbeiten eine gerechtere Würdigung widerfahren.

Berlioz ſelbſt war indeſſen nicht allein receptiv, ſondern auch productiv thätig. Durch die Lectüre der Göthe'ſchen Dichtung begeiſtert, ſchrieb er acht Scenen aus Fauſt, und ließ ſie auf ſeine eigenen Koſten drucken, unkluger Weiſe ohne auch nur eine Note ſeiner Partitur gehört zu haben. Ein Exemplar derſelben kam in die Hände des Berliner A. B. Marx, der in Folge deſſen in einem „wohlwollenden Briefe“ an den Verfaſſer dieſem ſein Intereſſe an dem Werke ausdrückte. „Dieſe unverhoffte, ihm aus Deutſchland kommende Ermuthigung machte ihm große Freude“, ob ſie ihn gleich nicht verhinderte, ſich der zahlreichen Mängel ſeiner Arbeit bewußt zu werden, deren Exemplare er, ſoweit er ihrer habhaft werden konnte, vernichtete, während er die Ideen derſelben zur Hauptſache in ſeine ſpätere Fauſt-Legende herüber-

nahm. Eine Symphonie fantastique in fünf Sätzen: Episode de la vie d'un artiste, und eine Phantasie über Shakespeare's Sturm entstanden zu jener Zeit neben einer Reihe von Cantaten, die er für die Concourse des Conservatoriums schrieb. Viermal betheiligte er sich an denselben ohne Glück: seine Compositionen wurden als bizarr und extravagant zurückgewiesen; er empfing nur einmal den zweiten Preis. Beim fünften Male endlich ward seine Ausdauer belohnt und seine Cantate „Sardanapal", inmitten des Tumultes der Julitage 1830, mit dem ersten Preis gekrönt. Dieser sicherte ihm für fünf Jahre ein jährliches Stipendium von 3000 Francs mit der Bedingung, die beiden ersten Jahre auf der Academia di Francia in Rom und ein drittes auf Reisen in Deutschland zuzubringen.

Diese Bedingung war ihm lästig; er hätte es vorgezogen, in Paris zu bleiben und seine daselbst begonnene Carrière weiter zu verfolgen. Sein desfallsiges Gesuch aber wurde abfällig beschieden, und so machte er sich denn im Januar 1831, nach einem Besuch in der Heimat, „allein und sehr traurig" auf den Weg nach Rom.

Wol hatte er Ursache, die Gunst des Schicksals zu preisen, als er sich mit einem Male und auf Jahre hinaus der Sorge um seine Existenz entrückt sah. Mannigfach angefeindet und ungerecht beurtheilt; im ruhigen Gang seiner Entwickelung gehemmt von Kindheit auf, so daß Streben und Kämpfen fast gleichbedeutend für ihn schien; arm an Hoffen und Wünschen und Allem, was das Glück der Jugend in sich schließt: war nun endlich die Zeit der Ruhe und des Genießens für ihn gekommen. Leider nur war er nicht die Natur, die sich derselben erfreut hätte.

Italien selbst, das Land des heitern Himmels und des

ewigen Sonnenscheins, das schon manchem Kranken hienieden Heilung des Leibes oder der Seele gebracht, vermochte dem exaltirten, von Leidenschaften zerrissenen Gemüth des jungen Künstlers nicht den Frieden, die völlige Gesundheit wiederzugeben. Wol ergriff ihn die alte Herrlichkeit der Santa Roma mit innerster Gewalt, und der mit einer classischen Bildung Begabte versenkte sich voll Begeisterung in den Genuß ihrer Kunstreichthümer; doch „nur das alte Rom poetisirte ihm das neue". Es fehlte seiner schwer zu befriedigenden Seele auch hier nicht an Enttäuschungen aller Art, und mit Entrüstung sah er auf diesem kunstgeweihten Boden, inmitten der Größe und Majestät der anderen Künste, die von ihm am höchsten gehaltene, die Musik, „zur Rolle einer Sclavin herabgewürdigt." „Die Musik", sagt er, „ist den Italienern nur ein sinnliches Vergnügen, nichts weiter. Sie haben vor dieser schönen Manifestation des Gedankens nicht mehr Achtung als vor der Kochkunst. Sie wollen Partituren, deren Inhalt sie beim ersten Mal, ohne Nachdenken, selbst ohne Aufmerksamkeit sich assimiliren können, wie eine Schüssel Maccaroni." „Es ist die traurigste aller Künstlerexistenzen, die der Tonkünstler in Rom führt."

Mit Schmerzen sah er sich in eine „antiharmonische Atmosphäre" verbannt, „abgeschnitten von Musik, Theater, Literatur, Aufregungen, kurz Allem, was zu seinem Leben gehörte." Seine ruhelose Natur — die Rouget de l'Isle treffend einem Vulkan in fortwährender Eruption verglich — bedurfte der Abwechslung; alles Einerlei machte ihn krank und unleidlich. Auch sein römisches Leben war ihm zu monoton.

Um ihm des Oefteren zu entfliehen, streifte er in den wildesten entlegensten Gegenden der Abruzzen umher, die Flinte über der Schulter, jagend, oder auch die Guitarre in der Hand,

über Virgil's Aeneide improviſirend, oder den Landleuten zum Tanze aufſpielend. Die Bergbewohner, darunter ein ehemaliger Galeerenſträfling, waren ſeine Freunde; ſelbſt die Lazzaroni gaben ihm während ſeines Aufenthaltes in Neapel ein Feſt.

Auf einer Reiſe nach Florenz empfing er eines Tages die Nachricht von der Untreue einer Freundin, die er in Paris zurückgelaſſen. Von höchſter Reizbarkeit, wie er war, faßte er den wahnſinnigen Entſchluß, ſie, ihre Mutter, ihren Bräutigam und ſich ſelbſt umzubringen. Schleunig verließ er die Stadt, um nach Frankreich zurückzukehren. Doch bis Nizza gekommen, ſiegte die Vernunft und die ruhigere Ueberlegung über den tollen Plan. Er beſann ſich eines Beſſern und componirte hier in „den zwanzig glücklichſten Tagen ſeines Lebens" ſeine Ouvertüre zu Shakeſpeare's „König Lear" — die anziehendſte und ergreifendſte ſeiner Schöpfungen dieſes Genres. Sodann trat er, von Horace Vernet, dem ihm wohlgeneigten Director der franzöſiſchen Academie, gnädig wieder aufgenommen, von neuem in die letztere ein.

Der Verkehr mit den übrigen Bewohnern der Villa Medici, den Penſionären der Academie — es waren noch einundzwanzig junge Vertreter der verſchiedenen Künſte — behagte ihm jedoch wenig. Ihre Art des Lebensgenuſſes war eine andre als die ſeine; oft genug mußte er, ob ſeiner wunderlichen „Manier", ihren Spott erdulden. Die Carnevalsfreuden z. B. widerten ihn an, und ließ er ſich ab und zu verleiten, einmal im geſelligen Kreiſe zu erſcheinen, ſo trieb ihn die Verſtimmung über die muſikaliſchen und andern „Platitüden", die er anhören mußte, frühzeitig davon. Dann verwachte er den Reſt der Nacht unter den Lorbeerbäumen des Gartens der Villa Medici oder auf einem Marmorblock; allein mit ſeinen „ſchwarzen

menſchenfeindlichen Träumen", nur dem Geſchrei der Uhu's der Villa Borgheſe lauſchend und ſo den jungen Tag erwartend. Anfälle tiefer Melancholie, wie ſie ihn ſein ganzes Leben hindurch heimgeſucht haben, quälten ihn häufig. Er ward „der Krankheit der Vereinſamung" zur Beute, wie er es nennt. Oft ſteigerte ſich ſeine Exaltation bis zum höchſten Grad; in heißen Thränenſtrömen und convulſiviſchem Schluchzen machte ſich ſeine gepreßte Seele Luft. Die Erinnerung an einen Vers aus Shakeſpeare, Dante oder Virgil, an eine Melodie reichte hin, die wildeſten Schmerzensausbrüche bei ihm zu veranlaſſen.

Er ſelbſt ſchildert in ſeinen muſikaliſchen Reiſebriefen, wie er, vom „Spleen" geplagt, ſich oftmals zu dem zu jener Zeit gleichfalls in Rom anweſenden Felix Mendelsſohn flüchtete, um in deſſen liebenswürdiger Geſellſchaft des eigenen Trübſinns zu vergeſſen. Dann diſcutirten und muſicirten ſie zuſammen tagelang, und der deutſche Künſtler wurde nicht müde, die Ausbrüche der ſarkaſtiſchen Laune des Franzoſen geduldig zu ertragen, oder ihn auf dem Clavier zu begleiten, wenn er Gluck's Arien oder ſeine ſelbſtcomponirten Lieder Moore's ſang. Mendelsſohn's Reiſebriefe enthüllen uns freilich, daß dieſem die letzteren „gräßlich" und ihr Urheber „verzerrt, ohne einen Funken Talent", wenn auch ſehr angenehm und liebenswürdig erſchienen; — aber wie weltverſchieden ſtand auch das harmoniſche, in ſich ſelbſt befriedigte Gemüth des Deutſchen dem diſſonirenden Empfinden des Andern gegenüber! Und wie verſchiedenartig ſpiegelte ſich dieſelbe Welt, die ſie umgab, in Beider Seelen! Während Mendelsſohn „in jedem Säulencapitäl Muſik" und „mehr Göttliches hier fand, als man in einem Leben faſſen kann," ſah Berlioz „eine nach der andern von ſeinen poetiſchen Illuſionen fallen," und klagte die Phantaſie an, als „die fatale Eigenſchaft, die aus unſerm Leben

nur eine Kette von Enttäuschungen macht.“ Darum hielt auch Jener einen Strahl sonniger Klarheit in seinen Werken fest, wogegen Dieser Bilder der Nacht entwarf, denen verwandt, die uns Dante's Hölle vor Augen führt.

Berlioz' schöpferischer Drang war wol zu keiner Periode seines Lebens minder ergiebig als eben jetzt. Er fühlte sich fast gänzlich unfähig zum Schaffen; sodaß er sich sogar erlaubte, das Institut de France zu mystificiren und das Resurrexit aus seiner sieben Jahre alten Messe statt der üblichen Jahresarbeit einzusenden. Es belustigte ihn sehr, als man dasselbe als einen Fortschritt über seine bisherigen bizarren Leistungen belobte und ihn ermahnte, auf diesem Wege fortzufahren.

„Nur von Paris träumend,“ kehrte er durch Vermittelung Vernet's noch vor Ablauf der gesetzmäßigen Zeit, im Mai 1832, schwermüthig, wie er sein Vaterland verlassen, dahin zurück. Er brachte, außer der erwähnten Lear-Ouvertüre, noch eine andere, später vernichtete, zu Rob Roy, einige Gesänge, sowie eine umfangreichere Composition: Lelio ou le retour à la vie, die er als „Melolog für Gesangsolo, Chor und Orchester“ bezeichnete und deren einzelne Sätze er durch Declamation verband, als künstlerische Ausbeute mit heim. Die letztere schrieb er als Fortsetzung seiner „phantastischen Symphonie,“ welche er in Italien einer Umarbeitung unterworfen hatte.

Ein wundersames Werk brachte er der Welt in derselben dar. Sein eigenes Leben ist es, dessen dunkelste „Episode“ er darin schildert und all' die Verzweiflung seines Herzens hat er in sie hineingedichtet. Berlioz gehörte zu jenen Naturen, deren künstlerische Existenz mit ihrer menschlichen in Eins zusammenfließt und deren Werke zugleich die Geschichte ihres Lebens sind. Und es ist bezeichnend für ihn, daß gerade das düsterste,

ſchattenreichſte ſeiner Tongemälde einer Periode entſprang, die wir die Frühlingszeit des Lebens nennen. Von der Wonne des Lenzes und Jugendglücks hat er wenig oder nichts empfunden. Ihm mangelte der befruchtende Sonnenſchein zur Zeit des Keimens und Blühens, und daß ſie unter Froſt und Stürmen reiften, haben die Früchte ſeines Genius nimmer verleugnet. Das iſt's, was ihnen einen herben Beigeſchmack giebt und ſie der Milde und Süßigkeit entbehren läßt, die allein die Gunſt von oben zu zeitigen vermag.

Vielleicht hat die geſammte muſikaliſche Literatur kein Werk aufzuweiſen, das ſich an Excentricität dieſem Jugendwerke vergleichen ließe. Es liegt etwas Elementares in der Feſſelloſigkeit dieſer Rhythmik und Harmonik, wie etwas Maßloſes und Ungebändigtes in dieſem Empfinden liegt. Alles iſt originell, neu, frappant, kühn bis zur revolutionären Verachtung alles deſſen, was Geſetz und Regel heißt. Alles nimmt koloſſale Dimenſionen an. Das gewöhnliche Maß ſcheint nicht mehr auszureichen, um das Unſagbare auszuſprechen, das er uns zu ſagen begehrt. Er mag uns nichts vorenthalten von dem, was ihm Sinn und Seele erfüllt. Wir müſſen ſeine Kämpfe mit ihm theilen und ſeine Qualen mit ihm empfinden. Wir müſſen mit ihm hinabtauchen in die abgrundreichſten Tiefen der Nacht, die kein Lichtſtrahl mehr erhellt, in die Höhlen der Verzweiflung, darin Dämonen hauſen und die böſen Geiſter entfeſſelt wohnen. Er zeigt uns mit fürchterlicher Ironie das Zerrbild ſeines Ideals und die Nichtigkeit alles deſſen, was uns hienieden groß und ſchön und herrlich dünkt. Er gehört nicht zu jenen keuſcheren Naturen!, die den Schleier decken über das Allerheiligſte ihres Empfindens; in ſeiner ganzen Blöße

legt er uns seinen Jammer dar und sagt: „Seht, das ist mein Leben, das bin ich!“

Die in Rede stehende „Symphonie“ gleicht mehr einem dramatischen Tongemälde, als dem, was wir bisher unter diesem Namen zu empfangen gewöhnt waren, und von der Freiheit des „Phantastischen“ hat der Componist einen ausgedehnten Gebrauch gemacht. Beethoven, und zwar den Beethoven der letzten Periode, nimmt Berlioz zum Ausgangspunkt seines Schaffens. Nur widerwillig aber fügt sich der romantische Geist den classischen Fesseln, und wenn er dieselben nicht völlig zersprengt, so lockert er sie doch in genügendem Grade, um sich eine größtmögliche Freiheit der Bewegung zu gestatten. So erscheint der Rahmen der Symphonie erweitert, den üblichen vier Sätzen ein fünfter hinzugefügt, und wenn auch eine genaue Analyse des Werkes — wie wir eine solche Robert Schumann danken*) — das Vorherrschen der alten Grundformen im Großen und Ganzen erkennen läßt, so bekundet doch die Ausführung im Einzelnen, die Phrasirung und Gruppirung, die Harmonisirung und Rhythmisirung, wie schon erwähnt, den neuen Geist, der die alten Formen in selbständigster Weise ausgestaltet und mit besonderstem, individuellstem Leben erfüllt. Die Eigenthümlichkeit der Berlioz'schen Muse tritt schon hier klar hervor und die wesentlichsten seiner Bestrebungen, seiner Vorzüge und Mängel zeigen sich bereits in dieser bedeutendsten seiner Erstlingsschöpfungen ausgesprochen. Schon hier gewahren wir die ihm eigene Virtuosität in Behandlung des Dynamischen, die eminente Kunst der Instrumentation, die ihn nach Schu-

*) Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Leipzig, G. Wigand. 1854.

mann's Worten zum „geborenen Virtuosen auf dem Orchester" machte und ihn zu einer Autorität in diesem Genre erhob, die von allen, auch den verschiedensten Richtungen anerkannt und bewundert ward. Schon hier aber auch erscheint sie mit der Gefahr im Gefolge, des Guten leicht etwas zu viel zu thun und das Colorit auf Kosten der Zeichnung zu bevorzugen. Als Beweis für das Letztere darf die anerkannte Thatsache gelten, daß die Compositionen Berlioz' sich weniger als die irgend eines andern Meisters zum Clavierarrangement eignen; so sehr zeigt sich ihr Schwerpunkt auf die Instrumentation gelegt, das Melodische dagegen vielfach verdeckt und überwuchert. Auch jene Sorgfalt der Detailarbeit tritt uns schon hier entgegen, die Berlioz mit einer gewissen Zärtlichkeit bei der Schilderung des Einzelmomentes verweilen läßt, und ihm den häufig gehörten und nicht ungerechtfertigten Vorwurf zuzog, daß über der Ausführung einzelner Scenen die künstlerische Abrundung des Ganzen als solches verloren gehe; daß seine Werke zumeist zwar eine Folge scharf charakterisirter Bilder, aber keinen harmonischen Gesammteindruck darböten. Allenthalben findet die ihm gegenüber immer laut werdende Rüge der „Zuchtlosigkeit seines Satzes" willkommene Stützpunkte; ein gewisser Mangel an erschöpfender Themenentwickelung, an Leichtigkeit und Gewandtheit in Gestaltung des Tonmaterials, das ihn kennzeichnende Uebergewicht einer malerisch-poetischen Schaffenskraft über die specifisch musikalische wird ersichtlich. Genug, die Gegensätze und Extreme seines künstlerischen und menschlichen Naturells treten uns in keinem seiner Werke unvermittelter als hier vor die Augen; nirgends hat er seine Farben greller gemischt und stärker aufgetragen, als in diesem Jugendwerk, dessen himmel-

ſtürmende Genialität gleichwol den wenn auch noch nicht gereiften, ſo doch den werdenden Meiſter offenbart.

Daß übrigens dem Ganzen, trotz all ſeiner äußeren Unförmigkeit und phantaſtiſchen Willkür, ein innerer geiſtiger Zuſammenhang innewohnt, dürften ſelbſt die Gegner ſeiner künſtleriſchen Freiheiten nicht leugnen. Berlioz ſelbſt hat den Plan zu ſeinem „Inſtrumentaldrama“ durch Worte erläutert und wünſcht, daß man das ſeiner Symphonie beigefügte Programm „wie den die Muſikſätze einleitenden Text in der Oper“ anſehen möge. Hiermit begann er die Einführung eines Princips, das er von nun an ausnahmslos beibehalten; denn eine jede ſeiner größeren Inſtrumentalcompoſitionen iſt Programmmuſik, inſofern ſie von einer beſtimmten und ausdrücklich bezeichneten poetiſchen Idee ihren Ausgangspunkt nimmt und dieſelbe zur Darſtellung zu bringen ſtrebt. Vielfältig angegriffen worden iſt Berlioz in Folge deſſen. Man hat ihn als den Schöpfer einer Muſikgattung angefochten, deren Urſprung ſich nachweislich bis auf Bach's Vorgänger und weiter zurückführen läßt und deren Lebensfähigkeit durch die erlauchteſten Häupter im Reiche der Kunſt, durch Werke wie die „Eroica“ und „Paſtoralſymphonie“ unſeres erhabenſten Tonfürſten zur Genüge bezeugt worden iſt. Es mag ſein, daß im vorliegenden Falle die Ueberſchriften der fünf Abtheilungen (1. Träume, Leiden. 2. Ein Ball. 3. Scene auf dem Lande. 4. Der Gang zum Richtplatz. 5. Traum in einer Sabbathnacht.) genügt und die genaueren, mit der Perſon des Componiſten im Zuſammenhang ſtehenden Umſtände ſich durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben würden; es mag auch ſein, daß der poetiſche Werth des betreffenden Programms ein nur geringer iſt: die Berechtigung des Componiſten jedoch, der Meiſter ſeines Werkes zu ſein und ſich bei ſeinem Schaffen

von bestimmten Gedanken, oder Bildern, oder Seelenzuständen leiten zu lassen, die er zum Bewußtsein des Zuhörers zu bringen wünscht, dürfte heutigen Tages wol nimmermehr geleugnet werden können.

Indem Berlioz solchergestalt eine schon bestehende Kunstgattung zu erneuter und consequenter Anwendung brachte, führte er dieselbe in ihrer Entwickelung weiter und schuf dieses sein „Instrumentaldrama", das sich durch seine poetische Grundlage von der specifischen Symphonie unterscheidet, darin die Musik, sich selbst genug, die Sprache für das Unaussprechliche bleibt, es der Stimmung des Einzelnen überlassend, in sie hinein zu träumen und aus ihr heraus zu empfinden, was ihm eben Bedürfniß. Nur der Idealismus des deutschen Volkes war der Erzeugung und Ausbildung eines Kunstgenres fähig, wie wir es in Beethoven's Symphonien besitzen. Nur ihm ist jenes Traumwesen eigenthümlich, das mit seinem Denken und Fühlen hineintaucht in die Unendlichkeit und der Sinnenwelt fast zu entrathen meint; das sich in stiller Beschaulichkeit in sich selber versenkt und doch die Schwingen hebt, um in kühnem Flug das Unermeßliche zu ergründen. Berlioz aber war zu sehr Franzose, sein Genie drängte zu sehr nach concretem, plastischem Gestalten, nach scharfer Charakteristik, um in jener abstracten Welt der Contemplation zu verweilen, die die reine Instrumentalmusik zur Voraussetzung hat; und wie die geschäftige Phantasie seiner realistischer gearteten Natur ihm bestimmt ausgeprägte Bilder vor die Seele führte, so begehrte er dieselben auch dem Hörer anschaulich und greifbar zu machen. So gab er uns jenes Programm, das uns mit allerdings bisher ungewohnter Minutiosität als Wegweiser Schritt für Schritt durch seine Tondichtung hindurchführt. So auch erfand er, von dem ihm

innewohnenden Drang zum Individualiſiren geleitet, jene wirkungsreiche Manier, Perſonen oder Leidenſchaften, die in den Vordergrund ſeiner Gemälde treten, durch ſogenannte Leitmotive zu charakteriſiren, die, den verſchiedenartigen Stimmungen durch eine jedesmalige Veränderung des Colorits entſprechend, durch die ganze Tondichtung feſtgehalten, immer wiederkehren: eine Errungenſchaft, die von Wagner auf das Drama, von Liszt auf den Kirchenſtil mit Glück übertragen ward.

Jenes individuellſte, höchſt perſönliche Moment aber, was Berlioz in ſeine phantaſtiſche Symphonie legte, iſt die Geſchichte der Leidenſchaft, die ihn Jahre hindurch in ihren Banden hielt. Eine irländiſche Schauſpielerin nämlich, die gefeierte Miß Henriette Smithſon, die er zuerſt als Ophelia im Odéon bewundert — wo ein engliſches Theater die Pariſer mit den Dramen Shakeſpeare's zuerſt bekannt machte — begeiſterte ihn dergeſtalt, daß ſich ſein Herz mit der ganzen Glut ſeiner Empfindung ihr zuwandte. Er ſelbſt ſchildert in ſeinen Memoiren die „blitzſtrahlähnliche" Wirkung, die dieſe Kunſtleiſtung in Verbindung mit Shakeſpeare's Dichtung auf ihn hervorgebracht: „Ich erkannte die wahre Größe, die wahre Schönheit, die wahre dramatiſche Wahrheit . . . ich ſah . . . ich verſtand . . . ich fühlte . . . daß ich mich erheben und weitergehen müſſe." Eine furchtbare Aufregung bemächtigte ſich ſeiner. „Die Lebendigkeit ſeines Geiſtes, die Freude an ſeinen Lieblingsſtudien, die Fähigkeit zur Arbeit" verließen ihn, und vom Schlaf geflohen, irrte er Tag und Nacht, gleich Einem, der „ſeine Seele ſucht," in den Straßen und Umgebungen von Paris umher; nur zuweilen auf den Garben eines Feldes, auf einer Wieſe, oder auch im Schnee am Ufer der gefrorenen Seine ſich ein kühles Nachtlager ſuchend. In ſolcher Stimmung ſchrieb er, von einer dieſer Irrfahrten

zurückgekehrt, die „Elegie," welche er in jene Reihe von Gesängen aufnahm, die er unter dem Namen „Irlande" veröffentlichte.

Die Künstlerin indessen verhielt sich ihm gegenüber kühl und ablehnend; sie beantwortete keinen einzigen seiner zahlreichen Briefe und verbat sich endlich deren Zusendung. Vergebens veranstaltete er, nur um ihre Aufmerksamkeit zu erregen, im Mai 1828 sein erstes Concert: sie verrieth keine Spur der Theilnahme für den, der zu ihr als zu seinem höchsten Ideal emporsah und sich nur um so widerstandsloser ihr hingegeben fühlte. Erst als Berlioz, nach seiner Rückkehr von Italien, am 9. December 1832 seine phantastische Symphonie und den Lelio im Conservatoire zu Paris zur Aufführung brachte, ward ihm die Genugthuung zu Theil, die von ihm noch immer unvergessene Ophelia unter seinen Zuhörern zu erblicken. Durch den voraussichtlichen Bankerott des von ihr geleiteten Bühnenunternehmens schwer beunruhigt, hatten ihre Freunde sie gegen ihren Willen bestimmt, sich eine Stunde der Zerstreuung zu gönnen, ohne daß man ihr den Concertgeber nannte. „Der zündende Erfolg, der leidenschaftliche Accent des Werkes, seine brennenden Melodien, seine Liebesrufe und Zornesausbrüche verursachten einen ebenso tiefen als unerwarteten Erfolg auf ihre reizbare Organisation und ihre poetische Einbildungskraft," erzählt er selbst. Sie erkannte, wie der Componist sich in jenem Lelio geschildert und sie verstand das leidenschaftliche Bekenntniß seiner Liebe und seiner Leiden. Ein Jahr darauf, im Sommer 1833, war sie seine Gattin; ungeachtet des heftigen Widerstandes ihrer beider Familien, ungeachtet auch ihrer beiderseitigen Mittellosigkeit, da das Theater, welches sie leitete, Bankerott machte und ein unglücklicher Fall, der ihr einen Beinbruch zugezogen, selbst die Fortsetzung ihrer Bühnencarrière unmöglich gemacht hatte. Nur

mit Hülfe eines Freundes vermochte Berlioz seinen bescheidenen Hausstand zu begründen, mit seinen Eltern abermals entzweit. „Doch sie war mein; ich trotzte Allem!“ schreibt er selber. Sie trat noch in einem seiner Concerte auf (am 24. November 1833, im Théâtre italien, wo auch Franz Liszt mitwirkte), und declamirte die Scenen der Ophelia aus Hamlet; doch die Gunst des Publicums hatte sich von ihr abgewandt. Shakespeare's Poesie hatte den Reiz der Neuheit für die Pariser verloren: die einst vergötterte Künstlerin begegnete völliger Gleichgültigkeit. Darum entsagte sie mit Schmerzen der Ausübung ihrer Kunst für immer.

Das Glück, das Berlioz gehofft und geträumt, fand er nicht in ihrem Besitz. Er gehörte nun einmal zu jenen Naturen, die nicht dauernd zu beglücken sind, weil vor dem Begriff der Dauer schon das Glück von ihnen weicht. Wechsel, stete Veränderung war sein Element. So trennten sie sich denn endlich (1840), nachdem durch ernste Zerwürfnisse die Harmonie ihrer Ehe unwiederbringlich vernichtet war. Das dunkle Geschick Henrietten's aber wollte es, daß sie ihrer Rolle als Tragödin treu bleiben sollte bis an's Ende ihres Lebens. Sie starb einundzwanzig Jahre später (1854), von ihrem Gatten verlassen, seit Jahren gelähmt, der Sprache und der Bewegung beraubt.

Die Schulden, welche ihm seine Frau als einzige Mitgift zugebracht, warfen vom Anbeginn bedenkliche Schatten auf ihr häusliches Glück. Um sich von ihnen zu befreien, sah er sich genöthigt, durch literarische Arbeiten und häufige Veranstaltung von Concerten seine Einkünfte zu vermehren und seine Muße für sein künstlerisches Schaffen zu beschränken. Das kam ihm bitter an. „Die musikalische Composition ist für mich

eine natürliche Beschäftigung, ein Glück; Prosa schreiben ist eine Arbeit", sagt er.

Schon im Jahre 1828 hatte er mit Veröffentlichung einer Reihe interessanter Artikel über Beethoven, Gluck und Spontini in der neubegründeten Revue européenne seine schriftstellerische Thätigkeit begonnen. Er setzte dieselbe später fort und schmückte das Europe littéraire, den Monde dramatique, die Gazette musicale und das Journal des Débats mit den zahlreichen Beiträgen seiner Feder, die bald den geistvollsten und einflußreichsten des modernen Frankreich beigezählt ward. An letztgenannter Zeitschrift besonders von 1838—64 als Berichterstatter und Feuilletonist wirkend, entstand während jener Zeit eine bedeutende Anzahl theoretischer, kritischer und novellistischer Aufsätze, die später unter dem Namen „Soirées de l'orchestre" (1853), „Grotesques de la musique" (1859), und „A travers chants (1863) von ihm gesammelt und von Richard Pohl in die deutsche Sprache übersetzt worden sind.

„Ewig feuilletonisiren zu müssen, um zu leben! Nichtigkeiten über Nichtigkeiten schreiben! Heute mit demselben Ernst, in derselben Sprache über einen großen Meister und morgen über einen Cretin sprechen — o, das ist die tiefste aller Demüthigungen!" klagt er selbst. Und an anderer Stelle ruft er aus: „Diese immer sich erneuende Aufgabe vergiftet mein Leben. Die einzige Genugthuung, die mir die Presse für so viele Qualen darbietet, ist die Gelegenheit, der Begeisterung meines Herzens für das Große, Wahre und Schöne Ausdruck verleihen zu dürfen. Es scheint mir süß, einen Feind von Verdienst zu loben; — es ist überdies eine Pflicht des rechtschaffenen Mannes, die zu erfüllen er stolz ist; — während

jedes lügneriſche Wort, zu Gunſten eines talentloſen Freundes geſchrieben, mir blutige Schmerzen verurſacht."

Dennoch blieb er auch hier, ſeinen Grundſätzen getreu, wahr bis zur Grauſamkeit, gewiſſenhaft bis zur Scrupuloſität. Vielleicht war dies eine der Quellen ſeines Unglücks, denn er erwarb ſich damit eine große Anzahl gefährlicher Feinde. Für Verbreitung einer höheren und freieren Kunſtanſchauung aber hat er unabläſſig gewirkt, und wie er ſeinen Landsleuten eine tiefere Erkenntniß der Schöpfungen Beethoven's, Gluck's, Spontini's und Weber's vor Allem erſchloß, ſo war er auch allenthalben bereit, das Gute und Schöne anzuerkennen, wo es ſich immer ihm darbot.

Obwol er grundſätzlich verſchmähte, die gegen ihn ſelbſt gerichteten literariſchen Angriffe zu erwidern, machte ihn doch der ihm eigene bittere Spott zu einem gefährlichen Widerſacher. Wehe dem, der ſeinen Zorn erregte in Sachen der Kunſt! Er ſtrafte z. B. Fétis für ſeine pietätloſe Beethoven-Ausgabe, indem er ihn öffentlich im Concerte durch eine Anſpielung in ſeinem Lelio blamirte. Unzählige Sarkasmen wurden von ihm bekannt. So ſeine boshafte Kritik der drei Roſſini'ſchen Chöre: L'ésperance, La foi und La charité. „Seine Hoffnung", ſagt er, „hat uns betrogen, ſein Glaube verſetzt keine Berge und ſeine Barmherzigkeit wird ihn nicht ruiniren."

Auch der perſönliche Verkehr mit ihm war wol nicht immer erquicklich. „Seine Geſpräche", bemerkt Ferdinand Hiller, „gleichen Eruptionen; jetzt kommt ein Lavaſtrom glühender Begeiſterung, dann ein Schwefelregen beißenden Spottes, und nun fliegen kritiſche Steine umher, vor welchen einen der Himmel behüten möge."

War er ſolchergeſtalt als Kritiker gefürchtet, ſo wußte er

ſich doch in gleichem Maße die Achtung Aller zu erzwingen, und gewiß iſt, daß der Schriftſteller Berlioz einer ungleich größeren Anerkennung in ſeinem Vaterlande genoß, als ſie dem Muſiker jemals zu Theil geworden.

Sein Stil iſt ein echt franzöſiſcher: piquant und geiſtreich, ſchwungvoll und ironiſch, phantaſtiſch und blendend, ſcharfſinnig und ſchwärmeriſch, ja überſchwänglich zu gleicher Zeit. Seine Bildung auch war die vielſeitigſte. In die engliſche und italieniſche, die claſſiſche und heimiſche Literatur tief eingeweiht, waren ihm, obwol er der deutſchen Sprache fremd, auch Schiller und Göthe vertraute Geiſter, und wie es einſt deutſche Muſik geweſen, die ihn zuerſt auf die rechte Künſtlerbahn geleitet, ſo waren es vorzugsweiſe auch Stoffe germaniſchen Urſprungs, die ihn zum Schaffen begeiſterten. Bei Moore und Byron, Shakeſpeare und Göthe hat er ſich mit Vorliebe Anregung geſucht, während er ſich unter den Poeten ſeines Heimatlandes vor Allen der verwandten Natur Victor Hugo's zuneigte und in ihm den Dichter mehrerer ſeiner Lieder und Romanzen fand. (Z. B. „La captive", „Sara, la baigneuse".) Virgil und Shakeſpeare aber blieben ſeine bevorzugteſten Lieblinge, und Charles Yriarte, ſein Freund, erzählt in dem Monde illustré, mit welch erſchütternder Wirkung er einzelne Scenen der Tragödien des britiſchen Dichters, wie den Monolog Coriolan's, oder die große Scene aus Richard III., vorzutragen verſtand.

In derſelben Zeitſchrift veröffentlichte Berlioz zuerſt einen Theil ſeiner „Memoiren", die er bereits 1848 in London begann und bis 1854 fortführte. Er ſchrieb dieſelben, um den mannigfachen Irrthümern zu begegnen, die über ſein Leben verbreitet waren und „um aus ſeinem arbeitsvollen und bewegten Daſein das feſtzuhalten, was für die Freunde der Kunſt von

Intereſſe ſein konnte.“ Voll intereſſanteſter Aufſchlüſſe über ſein Leben und Streben verbreiten ſie ſich zumeiſt über ſeine Jugendzeit, während die Mittheilungen in dem Maße karger werden, als ſie ſeine ſpäteren Lebensjahre betreffen. Er vervollſtändigte das Werk 1865 noch durch einige Ergänzungen und bereitete die Herausgabe deſſelben vor, die erſt nach ſeinem Tode, 1870*), erfolgte.

Nicht „Bekenntniſſe“ wollte er in dieſem ſeinem letzten Vermächtniß niederlegen, ſagt er; nur mittheilen oder verſchweigen, was ihm gefiel. Zu unſerm Beſten und ſeiner aufrichtigen Natur gemäß aber gefällt es ihm, ſich mehr zu öffnen, als zu verſchließen. Er enthüllt uns ſein geheimſtes Seelenleben. Mit innerſter Rührung nur legen wir die letzten Blätter aus der Hand, die er dem Gedächtniß ſeiner Jugendliebe widmet. Die Erinnerung an Eſtelle, den Stern, „deſſen ſtrahlende Schönheit den Morgen ſeines Lebens erhellte“, begleitete ihn ſein ganzes Leben hindurch; ſie flammte am Abend deſſelben noch einmal zu lichter Glut empor. Einundſechszig Jahre alt, ſah er ſie, die bald Siebzigjährige, wieder — die alten Empfindungen wachten wieder auf: ſein Herz war jung geblieben.

„Welche der beiden Mächte“, ſo ſchließt er ſeine Memoiren, „vermag den Menſchen in lichtere Höhen zu tragen, die Liebe oder die Muſik? .. Das iſt ein großes Problem. Doch ſcheint mir, dürfte man ſagen: Die Liebe vermag uns keine Vorſtellung zu geben von der Muſik, aber die Muſik kann uns die Liebe vergegenwärtigen. Warum jedoch die Eine von der Andern trennen? Sie ſind die beiden Flügel der Seele.“

Zog Berlioz ſich durch die Schärfe, mit der er die kritiſche

*) Paris, Michel Lévy frères.

Feder führte, zahlreiche Widersacher zu, so fehlte es auch seinen tonkünstlerischen Bestrebungen von Anbeginn nicht an eifrigen Gegnern. Schon im Conservatorium waren seine Arbeiten als hyperromantisch und revolutionär verurtheilt worden. Seitdem hatte man sich gewöhnt, ihn als das Haupt der modernen romantischen Richtung zu betrachten, die, im Anschluß an die politischen und literarischen Bestrebungen, sich auch im Gebiete der Tonkunst geltend machte. So war er von vornherein als revolutionärer Geist verpönt. „Verstöße gegen die Harmonie, Vernachlässigung oder absichtliche Zerstückelung des Rhythmus, Melodieabwesenheit — das sind die Hauptpunkte, wonach sich von je bei einer neuen Erscheinung von Berlioz die Anklage in Paris formulirt," schreibt der Correspondent der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" (1840). Die widersprechendsten Urtheile über seine Leistungen wurden eben laut, und während seine Freunde mit ihm selber fest und unbeirrt an den Götterfunken des Genies in ihm glaubten, sprachen ihm Andere alles Talent, seinen Bestrebungen jegliche Berechtigung ab. An das Erscheinen jedes neuen Werkes knüpfte sich die Erneuerung der alten Streitigkeiten. So auch an die Veröffentlichung der Tondichtung, darein er die vielgestaltigen Eindrücke, die er während seines italienischen Aufenthaltes empfangen, verwebte, und welche unter dem Namen Harold en Italie (1834) zu den bekanntesten Werken des Meisters zählt

Childe Harold, der ruhelos wandernde, lebensmüde, todestraurige Held des Byron'schen Gedichtes, ist es, dessen Bild uns Berlioz in Tönen vor die Seele führt, die eine gewisse Wahlverwandtschaft zwischen Dichter und Tondichter deutlich verrathen. Berlioz selber hat Etwas von einem Byron'schen Helden. Auch er hatte jenes Leiden bis auf den Grund erschöpft, das wir Ueberdruß der Seele nennen. Auch er hatte sich selber

und ſeinem Schmerz zu entfliehen gemeint in Italiens ſtrahlender Schönheitswelt, und hatte ſtatt des gehofften Vergeſſens doch nur den bittern Contraſt empfunden zwiſchen dem lächelnden Himmel über ihm und der finſtern Nacht in ſeiner eigenen Bruſt. So waren ihm die Töne nur die Sprache für das Selbſtempfundene, das Selbſterlittene und Erlebte; und er tränkte ſie mit einer Farbenglut, wie ſie nur ein ſüdlicher Himmel kennen und üben lehrt, und wie ſie dieſen Bildern jene „volle Prägnanz italieniſcher Scenen" verlieh, die Franz Liszt in ſeiner genialen Analyſe dieſer Symphonie*) rühmt.

Wir folgen Harold „in die Berge", wir ſehen „die Pilger" an ihm vorüberziehen, wir belauſchen ihn als den Zeugen einer „Liebesſcene in den Abruzzen" und ſehen ihn, den für jegliche menſchliche und göttliche Regung Erſtorbenen, endlich in einer wilden „Orgie unter Banditen" ſein dunkles Ende finden. Berlioz ſelbſt nannte dieſes Finale eine „wilde Orgie, wo Wein, Blutgier, Freude und Wuth in vierfachem Rauſch zuſammenſtoßen", und in der That hat ſelbſt die beim Schauerlichen und Graſſen mit unleugbarer Vorliebe verweilende Phantaſie dieſes Künſtlers, außer dem „Hexenſabbath" ſeiner phantaſtiſchen Symphonie, kein Bild geſchaffen, das ſich an raſender Wildheit und wahrhaft hölliſcher Leidenſchaft dieſer ſich bis in das Unſchön-Phantaſtiſche verlierenden Scene vergleichen ließe. Nicht mit Unrecht hat Moritz Hauptmann, in Beziehung auf jenen Hexenſabbath vornehmlich, Berlioz den „muſikaliſchen Höllenbreughel" genannt, während Liszt, der dem franzöſiſchen Meiſter näher ſtehende Kunſtgenoſſe, das mächtige Colorit ſeiner Töne den wunderbaren Gemälden verglich, die aus Rembrandt's Pinſel floſſen.

*) Neue Zeitſchrift für Muſik. Band 43.

Die äußere, viertheilige Gestalt der Harold-Symphonie zeigt gegenüber den andern derartigen Werken Berlioz' die alte symphonische Form am unberührtesten beibehalten. Doch erscheint, den Principien des Künstlers getreu, die musikalische Architektur auch hier durch die poetische Idee bestimmt und im Verhältniß zu dieser letzteren allein auch die Wiederkehr, Durchführung und Modulation der einzelnen Themen bedingt. Im Vergleich zu der phantastischen Symphonie und deren Fortsetzung ist sie, mit Ausnahme des Finales, um Vieles abgeklärter und einheitlicher. Neu und eigenthümlich ist die Einführung einer obligaten Viola, die, durch das ganze Werk als Principalstimme hindurchgehend, den Charakter und die Gefühle des Helden schildert.

Durch Paganini, der ihm schon bei einer Aufführung der Symphonie fantastique (im December 1833) seine begeisterte Anerkennung mit den Worten ausgesprochen: „Monsieur, vous commencez par où les autres ont fini," und der ihm seitdem ein warmer Freund geblieben, empfing er die Anregung zu dieser letzteren Idee. Dieser hatte ein Concertstück für Viola bei ihm bestellt. Doch Berlioz fühlte sich unfähig, ein Virtuosenstück im gewöhnlichen Sinne zu schreiben und componirte vielmehr ein symphonisches Werk, darin er zwar dem genannten Instrument die Hauptrolle zuertheilte, doch stets im Zusammenhang mit dem Orchester und fern von aller concertirenden, bravourmäßigen Behandlung. Hiervon wenig zufrieden gestellt, hatte Paganini noch vor Beendigung der Arbeit Paris verlassen. Als er vier Jahre später dahin zurückgekehrt war, wohnte er einer Aufführung der Symphonie im Conservatorium bei. Die geniale Gewalt dieser Tongebilde ergriff ihn so mächtig, daß er, der um Vieles ältere, weltberühmte und bereits schwer leidende Meister,

ſein Knie beugte vor dem jungen, noch wenig gekannten und viel bezweifelten Künſtler und ihm, angeſichts aller Muſiker, die Hände küßte. Sein Sohn mußte ihm ſagen, was er ſelber, in Folge ſeines Halsübels, nicht auszuſprechen vermochte: „daß er Zeit ſeines Lebens niemals einen ähnlichen Eindruck in einem Concert empfangen habe.“ Nachdem er von den bedrängten Verhältniſſen gehört, in denen Berlioz mit ſeiner Familie lebte, ſandte er ihm am darauffolgenden Tage durch ſeinen Sohn einen in italieniſcher Sprache geſchriebenen Brief folgenden Inhalts:

„Mein theurer Freund! Nachdem Beethoven's Sonne erloſchen, blieb es nur einem Berlioz vorbehalten, ſie wieder leuchten zu machen. Ich betrachte es daher als meine Pflicht, Sie zu bitten, als Zeichen meiner Huldigung zwanzigtauſend Franken annehmen zu wollen, die Ihnen Baron Rothſchild überweiſen wird, ſobald Sie ſich des Beigeſchloſſenen bedienen werden.

Für immer Ihr ergebenſter Freund

Nicolò Paganini.“

Aus Berlioz' eigenem Munde erfahren wir, wie tief er, den gerade ein neuer Anfall eines immer wiederkehrenden Halsleidens auf's Krankenlager geworfen, durch dieſen Act der Großmuth gerührt ward. Sein Weib und ſein Knabe ſanken neben ſeinem Bett auf's Knie, um dem Himmel für dieſe unerwartete Hülfe zu danken. Er konnte nun ſeine Schulden bezahlen und nach Herzensluſt arbeiten — mehr begehrte er jetzt nicht. Ein „neues, großartiges, leidenſchaftliches Werk“ wollte er ſchaffen, „das würdig wäre, dem berühmten Künſtler gewidmet zu werden, dem er ſo viel verdankte.“ So entſtand ſeine „dramatiſche Symphonie Romeo und Julia“.

Leider hat der, den sie zu feiern bestimmt war, die Partitur weder jemals zu hören, noch zu sehen bekommen. Er starb, noch bevor er dieselbe empfangen hatte; da der Componist, nach der ersten Aufführung derselben, im November 1839, noch mancherlei Verbesserungen für nothwendig erachtete.

Harmonischer gestimmt, als in den meisten ihrer übrigen Erzeugnisse, erscheint hier Berlioz' Muse. Zarter klangen niemals ihre Töne, als in dieser „Liebesscene", die Berlioz selber das Liebste blieb von Allem, was er geschaffen; niemals durchsichtiger, als in dem wie aus Sonnenstaub und Wolkenduft zusammengewebt erscheinenden Scherzo der „Königin Mab", niemals träumerischer und sehnsüchtiger, als wo sie „Romeo's Einsamkeit" schildert, niemals stolzer und jubelnder als im „Feste Capulet's."

Shakespeare's Tragödie bildet den classischen Hintergrund, auf dem sich diese Tondichtung erhebt, oder vielmehr das erhabene Sujet, dem sie als musikalische Illustration dient. Der Componist selbst schrieb in Prosa den Text zu den Prologen und Gesängen, welche die einzelnen Instrumentalsätze mit einander verbinden, und Emil Deschamps brachte denselben in Verse. Das Ganze besteht aus zwei Haupttheilen und baut sich opernartig aus Orchestersätzen mit Chören, Gesangsoli und Recitativen auf. Also erscheint die von Berlioz mit seinem „Lelio" eingeschlagene Bahn zur Vocalsymphonie nun zur „dramatischen Symphonie" fortgeführt und erweitert.

Nicht unmittelbar jedoch steht in der chronologischen Reihenfolge Romeo neben dem Harold. Den Zeitraum zwischen Beiden füllen zwei bedeutungsvolle Werke des Meisters aus: sein „Requiem" und Benvenuto Cellini Das Erstere, ohne Zweifel die hervorragendste seiner Vocalcompositionen, wurde im Auftrag des

Miniſter de Gasparin componirt und am 5. December 1837 in der Invalidenkirche, bei Gelegenheit des Trauergottesdienſtes, der für General Damrémont und die bei Conſtantine gefallenen franzöſiſchen Krieger gehalten ward, in Gegenwart des Hofes und der Würdenträger des Reichs, zum erſten Male aufgeführt — nicht ohne ſchon damals eine großartige Wirkung zu erzielen.

Spontini fühlte ſich durch daſſelbe an das jüngſte Gericht Michel Angelo's erinnert, und mit ſo grandioſen Mitteln, in ſo rieſigen Verhältniſſen in der That iſt dies Werk angelegt, wie ſie in ähnlicher Weiſe noch niemals zuvor in Bewegung geſetzt worden ſind. Wo aber auch erſchiene der dem Berlioz'ſchen Genius eigenartige Zug zum Gigantiſchen und Immenſen berechtigter, als bei Darſtellung dieſes gewaltigſten aller Stoffe, welche ſich die Kunſt überhaupt zum Vorwurf zu wählen vermag?

Dürfen wir von den Compoſitionen Berlioz' faſt ausnahmslos behaupten, daß ſie der Ausführung ungewöhnliche Schwierigkeiten darbieten, ſo gilt dies vorzugsweiſe von ſeinem Requiem. So ſchrieb er hier ſtatt eines einfachen, ein fünffaches, durch vier Bläſerchöre verſtärktes Orcheſter vor und forderte im Dies irae z. B. 16 Pauken, 16 Poſaunen, 16 Trompeten, 4 Tamtams, 4 Ophikleiden, 2 Tubas, 10 große Becken, 12 Hörner, 4 Cornets — ein Ausſtattungsluxus, wie er nur unter außerordentlichen Umſtänden, bei großen Muſikfeſten etwa, in Scene zu ſetzen iſt. Indeſſen hat der Weimar'ſche Muſikdirector Götze es zum allgemeinen Beſten unternommen, den in der Partitur verlangten ungeheueren orcheſtralen Apparat weſentlich zu vereinfachen und auf normalere Verhältniſſe zurückzuführen, und es iſt ihm, namentlich durch Hereinziehung der Orgel gelungen, den Glanz der Originalgeſtalt auch ſeinem Arrangement faſt unverſehrt zu erhalten.

Unter Zugrundelegung des letzteren erwarb ſich Profeſſor Carl Riedel in Leipzig das Verdienſt, eine erſte vollſtändige Aufführung dieſes Rieſenwerks in Deutſchland, bei Gelegenheit des Altenburger Muſikfeſtes (im Juni 1868), und einige Jahre ſpäter (im Mai 1872) auch eine Wiederholung in Leipzig durch ſeinen Verein zu ermöglichen, nachdem der Componiſt ſelbſt während der vierziger Jahre nur einzelne Bruchſtücke deſſelben einem Theil des deutſchen Publicums zu Gehör gebracht hatte. Dem Erſtgenannten danken auch wir unſerntheils, gleich manchem Andern, die Bekanntſchaft des wunderſamen, viel umſtrittenen Werkes, von dem Ambros ſagt, daß „man es mit ſeinen monſtröſen Einfällen neben anſtändiger Kirchenmuſik nicht nennen dürfe." Mit den hergebrachten, typiſch gewordenen Formen der Todtenmeſſe hat daſſelbe allerdings wenig gemein. Da iſt nichts, was an Schablone, an die nachgeahmte Weiſe Anderer erinnerte. Ein eigener, der contrapunktiſtiſchen Feſſeln ſpottender Geiſt hat hier, wie allenthalben, wo er Hand anlegte, ſelbſtändig gewaltet und ſich, ſeinem innerſten poetiſchen Empfinden gemäß, ſeine Form geſucht. Mag uns darin immerhin Manches barock, grell realiſtiſch, ungebändigt phantaſtiſch erſcheinen und in Widerſpruch treten zu unſerer eigenen Auffaſſung: die lebendig poetiſche, oft dramatiſche Anſchauung, welche das katholiſch-romantiſche Ganze durchzieht, wie ſie auch die muſikaliſche Structur der einzelnen Sätze beſtimmte, (man vergegenwärtige ſich beiſpielsweiſe das Kyrie eleison, das, im Gegenſatz zu dem ſonſt üblichen Fugenſtil, von den verſchiedenen, einander ablöſenden Stimmenchören, wie im ſtillen Bußgebet mehr gemurmelt als geſungen wird; oder das Dies irae, deſſen dramatiſche Steigerung bei Eintritt der vier Poſaunenchöre, die aus allen Richtungen der Windroſe die Todten mit erſchütternden Tönen zu-

ſammenrufen, ihren Gipfel erreicht!) ſie behauptet trotz alledem ihre Gewalt über das empfängliche Gemüth. Wir fühlen uns fort und fort unter dem Bann einer unvergleichlich mächtig empfindenden Künſtlerſeele, deren großartige, jedes Alltagsmaß weit überſchreitende Intentionen ſelbſt dem principiellen Gegner imponiren und Achtung abnöthigen müſſen.

Eine Schöpfung von kaum geringerer Tragweite als die eben beſprochene war die Frucht des darauffolgenden Jahres. Mit ſeiner Oper „Benvenuto Cellini“ trat Berlioz zuerſt in die Reihe der dramatiſchen Componiſten ein. Sie ging, mit Text von Léon de Wailly und Auguſt Barbier, am 3. September 1838 zum erſten Mal über die Bühne der Académie royale de musique und ward, mit alleiniger Ausnahme der außerordentlich beifällig aufgenommenen Ouverture, ausgepfiffen. Zweimal noch wiederholte man die Oper mit dem gleichen Mißerfolg und verſuchte auch zu Beginn des Jahres 1839 ſie wieder aufzunehmen. Das Buch ward einſtimmig verurtheilt, über die Muſik — wie über jedes neuauftauchende Werk des Componiſten — gingen die Meinungen auseinander. „Die Manier iſt neu“, ſagt der Berichterſtatter der France musicale; „ſie kann alſo nach einigen Vorſtellungen nicht beurtheilt werden. Sie muß zehn erſte Vorſtellungen haben. Die meiſten Schönheiten liegen übrigens in den Enſembles, nicht in den Arien.“ Obwol bei ihrer Wiederholung 1839 einigermaßen günſtiger empfangen, verſchwand ſie dennoch für lange Jahre vom Bühnenrepertoire.

Der Componiſt ſprach es vierzehn Jahre ſpäter in ſeinen Memoiren aus, daß ſeine arme Partitur, die er ſoeben wieder mit kalter Unparteilichkeit durchleſen, wol eines beſſern Schickſales werth geweſen ſei. Und beſſere Tage kamen endlich auch für

ſie, als der Dirigentenſtab Franz Liszt's ſie im März 1852 auf der Weimarer Bühne wieder in's Leben rief. Die für die Pariſer Verhältniſſe berechneten zwei Acte — denn Cellini galt nicht als „große Oper", ſondern beſcheidentlich nur als „lever de rideau" — wurden von Liszt in vier, bei einer ſpätern Repriſe in drei Acte eingetheilt. Das ganze Werk ward, trotz der mannigfachen Schwierigkeiten, die daſſelbe den beſchränkten Kräften einer kleineren Bühne darbot, mit größter Sorgfalt in Scene geſetzt, und die in Paris ausgepfiffene Oper des franzöſiſchen Künſtlers fand auf deutſchem Boden eine wenn auch nicht enthuſiaſtiſche, ſo doch verſtändnißvolle Aufnahme.

Freilich zeigte ſich dieſelbe dem in Frankreich herrſchenden Zeitgeſchmack diametral entgegengeſetzt. Nichts von italieniſcher Formen- und Farbenweichheit, nichts von franzöſiſcher Coquetterie und Frivolität, nichts von dem Blendwerk Meyerbeer'ſcher Effecte war in dieſem ernſten Werke enthalten, das Liszt an Hoheit und Macht der Conception einen „zweiten Fidelio" nannte. In der Strenge ſeines künſtleriſchen Gewiſſens jede unkünſtleriſche Conceſſion an das Publicum meidend, geht Berlioz auch hier ſelbſtändig ſeinen Weg; Treue der Charakteriſtik und dramatiſche Wahrheit gilt ihm auch hier, wie allenthalben, als vornehmſtes Geſetz. So ſchafft er aus glühender Kunſtbegeiſterung heraus ſeinem Volke ein dramatiſches Kunſtwerk, wie wenige Jahre ſpäter Richard Wagner uns ein ähnliches, nur noch ungleich conſequenter entwickeltes gab. Er hebt noch nicht wie Jener die alten Opernſchranken auf, er behält noch die hergebrachte Gliederung des Ganzen in beſtimmte, getrennte Nummern bei; aber er erhöht das Maß der dramatiſchen Wirkungsfähigkeit dieſer letzteren um ein Bedeutendes und leiht dem Orcheſter einen vermehrten Antheil, eine faſt ſymphoniſche

Selbſtändigkeit und Vertiefung der Behandlung. Zum Begriff des muſikaliſchen Dramas im Wagner'ſchen Sinne gleichwol iſt er weder hier noch in ſeinen ſpäteren Opern hindurchgedrungen, und die Theorie vom „Geſammtkunſtwerk der Zukunft" hat ihn niemals zu ihren Bekennern gezählt. Zu ſehr ſpecifiſcher Muſiker, zu ſehr Inſtrumentaliſt und Symphoniker, hat es ihn auch nie verlangt, als Reformator der Oper aufzutreten; nur gegen den herrſchenden italieniſchen Operngeſchmack trat er in die Schranken, und eine ernſtere, idealeren Zielen zugewandte Richtung wollte er einbürgern auf der heimiſchen Bühne. So begnügte er ſich damit, die beſtehenden Formen mit modernem Geiſte und jenem individuellen Leben zu durchdringen, das jedes ſeiner Werke kennzeichnet. Obſchon nicht den Anforderungen entſprechend, die wir an ein vollkommenes dramatiſches Meiſterwerk zu ſtellen berechtigt ſind, obſchon mannigfach den Stempel des in ſich nicht völlig geklärten und harmoniſchen Genius ſeines Schöpfers tragend, iſt Cellini reich an großen Momenten, an ergreifenden Scenen, an Leidenſchaft und Bewegung, an Schwung und Contraſten in Farbe und Beleuchtung.

Nichtsdeſtoweniger blieb die Oper in Paris das Opfer der ſyſtematiſchen Oppoſition, die ſich gegen Berlioz gebildet hatte. Vergebens, daß ſich einzelne Stimmen erhoben, die — Joſeph d'Ortigue vor Allem — für den Meiſter und ſein Werk in die Schranken traten; die franzöſiſchen Bühnen blieben demſelben ſtandhaft verſchloſſen. Nur die Ouverture figurirt, ſammt der als Einleitung des zweiten Actes dienenden: Le carneval romain, noch auf den Concertprogrammen in Frankreich.

Ungleich glücklicher dagegen war der Erfolg, den die „Trauer- und Siegesſymphonie" davontrug, die Berlioz im Auftrag der

Regierung bei Gelegenheit der Einweihung der Julisäule (28. Juli 1840) geschrieben. Den Freiheitshelden der französischen Julirevolution 1830, die bisher verstreut in Paris begraben gelegen, sollte ein gemeinsamer Ruheort angewiesen werden, und dem imposanten Trauerzug, der die Uebertragung ihrer Gebeine begleitete, diente Berlioz' Musik zur Verherrlichung. Sie bestand aus drei Theilen: Trauermarsch, Abschiedshymne und Siegeshymne oder Apotheose. Die Wirkung derselben war eine so außerordentliche, daß man sie im Saale Vivienne viermal wiederholte und mehr als einer der Gegner des Componisten sich als besiegt erklärte. „Das Werk," äußert sich der Pariser Berichterstatter der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" vom August 1840, „ist in colossalen Proportionen geschrieben, reich an Harmonie, einfach und edel in der Melodie, sachkenntlich, nur vielleicht mit etwas zu viel Gelehrsamkeit instrumentirt" Das Orchester zählte nicht weniger als 6 kleine Flöten in Es, 6 Terzflöten in F, 10 kleine Clarinetten in Es, 18 Clarinetten in B, 8 Oboen, 8 Hörner in Es, 8 dergl. in G und 8 in D, 10 Trompeten in F, 9 dergl. in B, 10 Cornets in G, 12 Alt- und Tenorposaunen, 6 Baßposaunen, 1 Solopposaune, 16 Fagotts, 6 Ophikleiden in B, 8 dergl. in C, 6 Wirbeltrommeln, 12 gewöhnliche Trommeln mit Ueberzug, 6 große Trommeln, 10 Paar Becken, 4 Schellenbäume, 2 Tamtams.

Obwol durch seine Ernennung zum Bibliothekar des Conservatoriums (im Januar 1839), wie durch die Decoration mit dem Orden der Ehrenlegion (im Mai desselben Jahres) ausgezeichnet, trieb doch der Drang nach allgemeinerer Anerkennung, das Bedürfniß, sich einmal einem vorurtheilsloseren Publicum gegenüberzustellen, als er bisher in seinem Vaterlande gefunden, Berlioz im Jahre 1841 in's Ausland. Er wollte, so sagte er,

das delphiſche Orakel nach ſeinem Schickſal befragen — und ſo wandte er ſich nach dem Lande, dem er ſich geiſtesverwandt fühlte: er ging über Brüſſel nach Deutſchland.

Die Hoffnungen des Künſtlers hatten ihn nicht betrogen, und gaſtlicher denn in der eigenen Heimat ward er in der Fremde draußen willkommen geheißen. Nicht völlig fremd aber, trotz all ſeiner Fremdartigkeit, war er den Deutſchen, als er in ihre Mitte trat. Schon 1837 war man in Leipzig und Weimar mit Aufführung ſeiner Ouvertüre zu den „Vehmrichtern" vorgegangen, und Braunſchweig war jenen 1839 zugleich mit der Ouvertüre zu „König Lear" nachgefolgt. Schon hatte auch Robert Schumann ſeine gewichtige Stimme laut werden laſſen und — wie ſpäter auch Liszt, Lobe, Brendel, Pohl, von Bülow — von dem Genie des franzöſiſchen Künſtlers gezeugt, den er als den erſten Inſtrumentalcomponiſten Frankreichs bezeichnete. „Berlioz thut Unrecht, Deutſchland nicht zu bereiſen," hatte Schumann 1838 geſagt — nun kam er endlich.

In Stuttgart, Hechingen (dahin ihn der Fürſt von Hohenzollern, ein warmer Verehrer ſeiner Muſik, gerufen), in Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresden, Braunſchweig, Hamburg, Berlin, Hannover und Darmſtadt veranſtaltete er Concerte, und an den meiſten dieſer Orte, vornehmlich aber in Weimar, Braunſchweig, Hamburg und Berlin, war der Erfolg ein glänzender. Was er daheim mit Schmerzen entbehrte, das fand er hier: „wahre Begeiſterung" für die Kunſt, der er ſelbſt mit ganzer Seele angehörte. „Das iſt kein Concert, das iſt Gottesdienſt, dem man in lautloſer Stille und andächtiger Erhebung beiwohnt," ſo ſchildert er die Weiſe, in der das deutſche Publicum den Werken ſeiner großen Meiſter lauſcht, und dankbar rühmt er die Bereitwilligkeit, mit der ſeine deutſchen Kunſtgenoſſen, vor

Allem aber Mendelssohn und Meyerbeer, ihm, dem Ausländer, Beistand geleistet. Aller Orten, wohin er auch kam, wirkte seine Gegenwart zündend und belebend. Aller Orten gewann er sich und seiner Kunst warme Freunde, und das ihm eigene seltene Directionstalent, mit dem er auch fremde Orchester zu beherrschen und zu begeistern wußte, sicherte ihm überall auch die theilnehmende Hingabe der Orchestermitglieder.

Die Kritik freilich ließ den Meister in Deutschland ebenso wenig unangefochten, als in Frankreich, und in Leipzig namentlich entspann sich ein Federkrieg, der demjenigen, der sich in seiner Heimat um seinetwillen erhoben, nur wenig nachgab. — Behauptet doch Berlioz, das Glaubensbekenntniß jedes echten Leipziger Kunstfreundes laute nicht anders als: „Es ist kein anderer Gott als Bach und Mendelssohn ist sein Prophet“ Nur Robert Schumann und der Braunschweiger Robert Griepenkerl besonders wagten es, der gegnerischen Meinung rückhaltlos zu widersprechen, und Letzterer veröffentlichte eine Brochüre „Ritter Berlioz in Braunschweig,“ darin er, nach des Componisten eigenem Urtheil, „einen richtigen Begriff aufstellte von der Kraft und Richtung des musikalischen Stromes, der ihn fortriß.“

Das Mißgeschick und die Eigenthümlichkeit des Genies unseres Künstlers haben es leider mit sich gebracht, daß seine Erfolge in Deutschland trotz all' ihres Glanzes ephemere blieben. An seine Erscheinung gebunden, schwanden sie mit ihr dahin; denn die Fremdartigkeit dieser Tonsprache bedurfte energischer und fortgesetzter Vermittelung, sollte sie dem Publicum wahrhaft verständlich und zugänglich werden. An einer solchen aber gebrach es.

1842 nach Paris zurückgekehrt, veröffentlichte Berlioz im Feuilleton des „Journal des Débats“ eine Reihe von Briefen,

die er ſpäter (1844) unter dem Titel: „Voyage musical en Allemagne et en Italie“ geſammelt herausgab und die von Lobe und Gathy auch in unſere Sprache übertragen wurden.*) Mit jenem Schwung und Esprit geſchrieben, der alle ſeine Schriften auszeichnet, ſpiegeln ſie die Eindrücke wieder, die er von deutſchem Muſikweſen empfing, und geben ſeiner Sympathie für „Germania, die edle zweite Mutter der Söhne der Harmonie“ begeiſterten Ausdruck. „Welchen Preisgeſang,“ ſo ſchließt er, „könnte ich anſtimmen, ihrer Größe und ihres Ruhmes würdig? Ich weiß beim Abſchied nur verehrend mich zu neigen und mit bewegter Stimme ihr zuzurufen: Vale Germania, alma parens!“

Als das verbreitetſte Erzeugniß der ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit Berlioz' erſchien im Jahre 1844 ſeine „Inſtrumentationslehre,“ ein Werk von hoher und unübertroffener Bedeutung. Mit einem ganz beſonders fein organiſirten Sinn für das Leben und Weſen der einzelnen Tonwerkzeuge begabt, hatte er in ſeinen Compoſitionen außerordentliche Orcheſterwirkungen zu erzielen verſtanden, wie ſie vor ihm kein Muſiker noch gewagt; hatte er auch durch raffinirte Anwendung neuer, oder doch bisher wenig gebrauchter Inſtrumente — wie engliſches Horn, Baßclarinette, Ophikleide, Harfe ꝛc. — die Kunſt um völlig neue Ausdrucksmittel bereichert. Seine auf praktiſchem Wege gewonnenen vielfältigen Erfahrungen, in Verbindung mit den Reſultaten langjähriger eifriger Studien, legte er hier nun theoretiſch nieder, zu Nutz und Frommen ſeiner Kunſtgenoſſen, die ſeiner, als genialſtem Lehrmeiſter der Inſtrumentation, in Zukunft wol

*) Muſikaliſche Wanderung durch Deutſchland. Hamburg und Leipzig, Schuberth.

kaum mehr werden entrathen können. Auch außerhalb Frankreichs hat das Werk längst die ihm gebührende Anerkennung gefunden und die Italiener, die Engländer und die Deutschen (Grünbaum und Dörffel) haben sich dasselbe durch Ueberſetzung in ihre Sprachen zu eigen gemacht.

Bereits der November 1845 fand Berlioz, nach erfolgreichem Auftreten in Marſeille und Lyon, wieder in Deutſchland; diesmal in Oeſterreich und Schleſien, die er bei ſeinem erſten Beſuch übergangen hatte. In Wien, Peſth, Prag und Breslau gab er Concerte und elektriſirte die ungariſche Hauptſtadt vornehmlich durch ſeinen Ragoczy-Marſch, denſelben, den er ſpäter ſeinem „Fauſt“ einverleibte und deſſen Originalmanuſcript er den begeiſterten Peſthern zur Erinnerung zurücklaſſen mußte.

Im Reiſewagen auf den öſterreichiſchen Landſtraßen entſtand ein großer Theil der textlichen und muſikaliſchen Geſtalt eines Werkes, das er im November 1846 in der Opéra comique zu Paris zur erſten Aufführung brachte: „La damnation de Faust“ (Fauſt's Höllenfahrt). Der Gedanke, den deutſchen Fauſt zu behandeln, zieht ſich durch Berlioz' ganzes Künſtlerleben. Schon früh begann er, wie erwähnt, einzelne Bruchſtücke daraus zu componiren, deren Ideen zum Theil in die neue Bearbeitung übergingen. Den Text hatte er ſich ſelbſt zuſammengeſtellt und ihn ſeinem Freunde Gardonnière zur metriſchen Ausarbeitung übergeben. Da dieſer denſelben jedoch nur fragmentariſch vollendete, unternahm es Berlioz, die fehlenden Scenen und Verſe theils aus Gérard de Nerval's Ueberſetzung zu entlehnen, theils ſelbſt zu ergänzen. Dabei blieb allerdings vom Göthe'ſchen Original wenig genug übrig; denn der Componiſt verſäumte nicht, aus dem eigenen Leben und Empfinden gar Mancherlei hineinzudichten. Die Liebesepiſode tritt als Hauptmotiv in den Vordergrund,

und die ſich muſikaliſcher Behandlung mehr entziehende tiefere philoſophiſche Idee verſchwindet völlig. Gänzlich unmotivirt und willkürlich iſt namentlich das Verlegen des Schauplatzes nach der ungariſchen Ebene — eine Gewaltthat, zu der ſich der Autor lediglich durch Aufnahme des Ragoczy-Marſchs veranlaßt ſah. Nicht geringeren Widerſpruch erfuhr der Text der Höllenchöre, der — um mit dem Pariſer Referenten der „Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung" zu reden — „in keiner menſchlichen Sprache, ſondern in den allerwunderbarſten, cannibaliſch klingenden Lauten zuſammengeſtellt iſt."

Berlioz hat ſein Werk „Legende" benannt, nachdem er es urſprünglich als „Opéra-concert" bezeichnen wollte. In der That nähert ſich daſſelbe noch in höherem Grade als Romeo der Bühne und ſcheint nur um eines Schrittes Breite noch von der Oper entfernt. Es zerfällt in vier Abtheilungen oder Acte, die ſich wiederum in Scenen gliedern, welche durch Chor, Solo und Orcheſter wechſelweiſe oder gemeinſam ausgeführt werden. Die bekannteſten Partien ſind der Ragoczy-Marſch und der Sylphentanz geblieben.

In ſeiner Vollſtändigkeit iſt der „Fauſt", ſeiner großen Schwierigkeiten halber, nur an wenigen Orten Deutſchlands unter perſönlicher Leitung des Componiſten gehört worden. In Frankreich ſtellte ſich auch ihm wieder und wirkſamer denn je die alte Oppoſition entgegen, die der Idee keinerlei Macht über die Form zugeſtehen und die von Berlioz angeſtrebte Verbindung oder Verſchmelzung von Dicht- und Tonkunſt in dieſer Weiſe nicht dulden mag. Großartig hingegen war der Triumph, den derſelbe auf dem der Muſik ſcheinbar ſo wenig günſtigen Boden Rußlands feierte.

Durch äußerſte Bedrängniß und peinlichſte Sorge für Weib

und Kind zu neuen Erwerbsversuchen getrieben, entschloß sich Berlioz, nachdem ihm einige Freunde das nöthige Reisegeld vorgestreckt, im Februar 1847 zu einer Reise nach Rußland. In Petersburg, Moskau und Riga gab er Concerte, und das Resultat erwies sich besonders an ersterem Orte als ein so günstiges, daß das pecuniäre Ergebniß des ersten Concertes daselbst schon die Erwartungen des Künstlers weit überstieg. Auch vom kaiserlichen Hof ward er mit Auszeichnung empfangen, dank einem Empfehlungsschreiben des Königs von Preußen, welcher Letztere, gleich seiner Gemahlin, ihm seit seinem Besuch in Berlin stets wohlgeneigt blieb. Auf seiner Rückreise von Rußland rief ihn eine Einladung Friedrich Wilhelm's (im Juni 1847) abermals nach dessen Residenz. Er brachte seinen „Faust" auf den Wunsch seines königlichen Gönners unter großem Beifall zur Aufführung und war der Gast desselben in Sanssouci, nachdem er mit dem rothen Adlerorden decorirt worden war.

Von minderem Glück begleitet blieb dagegen leider ein Unternehmen, das den französischen Meister einige Monate später, zu Beginn des Winters nach London führte. Von seinem Landsmann Jullien als Orchesterdirector für die neue englische Oper engagirt, die dieser im Drurylane-Theater errichtete, trat er sein Amt unter verheißungsvollen Aussichten an. Man hatte ihm, gleichzeitig eine Anzahl größerer Concerte garantirt und ihm den Auftrag zur Composition einer Oper ertheilt. Unglücklicherweise jedoch machte der Bankerott des Unternehmers all' diese schönen Hoffnungen zu nichte, und die wenigen Concerte, in denen er sich dem musikliebenden Publicum der britischen Weltstadt als Componist vorstellte, ergaben zwar einen großen ideellen Erfolg, aber einen nur kärglichen materiellen Gewinn. Dennoch konnte er, nicht ohne einen trüben Seitenblick auf die eigene Heimat, in

seinem Abschiedswort an London sagen: „Ich werde mit Freuden an die wahre Liebe für die Tonkunst denken, die ich in England gefunden habe."

So kehrte Hector Berlioz im Sommer 1848 arm in sein Vaterland zurück, wie er dasselbe verlassen hatte. „Ich kehre zurück", so schrieb er, „um zu sehen, wie ein Künstler dort leben kann oder wie lange er braucht, um unter den Trümmern zu sterben, unter denen die Blüte zerdrückt und begraben ist." Er fand Paris in Aufruhr, die Seinen in Noth und Kümmerniß, ohne jegliche Aussicht, bei der Ungunst der Zeitlage ihre bedrängten Verhältnisse lindern zu können. Da starb sein Vater, und obwol tief erschüttert durch den Tod dessen, an dem er mit der Zärtlichkeit eines treuen Sohnes gehangen und dessen Gedenken er in seinen Memoiren solch warme Worte lieh, sicherte doch das väterliche Erbtheil ihm fortan eine sorgenfreiere Existenz.

Ohne bemerkenswerthes äußeres Ereigniß gingen die nächsten Jahre im Leben unseres Meisters dahin. Die Kunst lag darnieder, während die politische Welt in Gährung lag; ihre Tempel standen verödet, ihre Priester waren geflohen. Berlioz war einer der wenigen Künstler, die zu jener Zeit in Paris verharrten. Wohin auch sollte er sich wenden, da selbst das ihm sonst so gastliche Deutschland ihm jetzt keine Zufluchtsstätte bot? Unglücklich und verstimmt schaute er nun der neuen Weltgestaltung zu, die sich vor seinen Blicken entwickelte. So rächte sich die Revolution an ihm, dem kühnen Revolutionär im Reiche der Töne.

Ein großer Plan beschäftigte ihn indessen. Er wollte in einem umfangreichen episch-dramatischen Tongemälde den Kriegsruhm des ersten Consuls verherrlichen. So entstand, während das Uebrige unausgeführt blieb, als Theil desselben das gran-

dioſe Te Deum, das er ſpäter Napoleon III. zur Krönung zum Kaiſer der Franzoſen widmete. In den impoſanteſten Verhältniſſen angelegt, bewährte es ſich ſchon bei ſeiner erſten Aufführung zu St. Euſtache in Paris (April 1855) als das gewaltige Erzeugniß eines kühnen, in coloſſalen Maßen ſchaffenden Geiſtes, deſſen contraſtreiche Poeſie einen überwältigenden Eindruck auf die verſammelte Zuhörermenge ausübte.

Von völlig entgegengeſetztem Stil, wenn auch gleichfalls religiöſen Charakters, ſtellte ſich ein Werk dar, das Berlioz zu Beginn des Jahres 1852 geſchaffen: ſeine unter dem Titel eines „Myſteriums" eingeführte Epiſode „Die Flucht nach Egypten." Er ſelbſt erzählt in einem Briefe an Ella, den Dirigenten der Musical Union in London, eingehend die Entſtehungsgeſchichte dieſer bibliſchen Scene und die Myſtification, die er ſich dem Publicum gegenüber mit derſelben geſtattete. Durch den ſich immer erneuenden Vorwurf der Kritik nämlich gereizt, daß er der complicirteſten Mittel zu ſeinem Schaffen bedürfe, und mit beſcheidenen Kräften nichts zu leiſten im Stande ſei; daß er niemals einfach, klar und Allen verſtändlich zu ſchreiben vermöge, wählte er einen bibliſchen Stoff ſchlichteſter Art und ſetzte denſelben in einfach entſprechender Weiſe in Muſik. Dann führte er einen Theil des Werkes unter dem fingirten Namen Pierre Ducré's, Organiſten an der Sainte Chapelle zu Paris vom Jahre 1679, in die Oeffentlichkeit ein. Mit allgemeiner Bewunderung ward er aufgenommen. Man pries den glücklichen Fund und Niemand kam es bei, das ehrwürdige Alter deſſelben zu bezweifeln, ja eine muſikliebende Dame ſtellte ſogar die Behauptung auf, „daß Berlioz niemals etwas Derartiges zu Stande bringen werde." Da überraſchte er plötzlich die muſikaliſche Welt mit der Entdeckung, daß er ſelber der Urheber

dieser „classischen" Schöpfung sei, daß er die Sprache frommer Naivetät ebensowol zu beherrschen verstehe, als die Sprache der Leidenschaft, daß er groß sein könne auch im Kleinen. „Der Stil, in dem ich schreibe, geht stets aus meinen Werken hervor, nicht umgekehrt", hat er selbst ausgesprochen, und der Blick seines Geistes war scharf genug, um zu beurtheilen, daß in dem biblischen Text das Einfache, Natürliche, ja Patriarchalische vorwalten müsse. So schuf er diese Partitur mit den anspruchslosesten Mitteln, mit einer Keuschheit des Ausdrucks und der Empfindung, wie sie uns ihn plötzlich von einer ganz neuen Seite, in einem völlig veränderten Lichte erkennen läßt. Wir wissen nicht, sollen wir die erhabene Kindlichkeit, oder die kindliche Erhabenheit des „Hirtengesanges" oder des Schlußsatzes mit seinem verklärten „Halleluja" mehr bewundern, und ergriffen fühlen wir uns von der wahrhaft biblischen Weihestimmung, die über denselben ausgegossen liegt.

Nicht unbelohnt aber blieben die Concessionen, die der Tonkünstler endlich einmal der Allgemeinheit gegenüber gemacht, als er sich in diesem seinem Werke zu ihrem Verständniß freundlich herabneigte. Mit Wärme, ja mit Begeisterung ward dasselbe allenthalben willkommen geheißen, wo der Componist es irgend zu Gehör brachte; und während wir von den übrigen Schöpfungen Berlioz' im Allgemeinen mit Sicherheit voraussehen können, daß sie sich wahrhafte Popularität zu erringen niemals im Stande sein werden, durfte dies anspruchslose Tongebilde sich schon nach kurzer Zeit einer gewissen Volksthümlichkeit rühmen die sich auch auf die später hinzu componirten Theile übertrug, welche der Künstler sammt dem in Rede stehenden „Fragment" zu einem größeren Ganzen zusammenstellte

Nachdem die Leitung det philharmonischen Concerte, wie

die Aufführung ſeines neu umgearbeiteten „Cellini" Berlioz im Jahre 1852 und 1853 nach London gerufen, wiederholte Kunſtreiſen ihn auch im November 1852 und im Spätſommer und Winter des darauffolgenden Jahres wieder nach Deutſchland geführt hatten, zog er ſich, der Ruhe und Einſamkeit bedürftig, im Sommer 1854 in ein kleines Fiſcherdorf der Normandie zurück. Hier vollendete er die von ihm ſelbſt zugleich gedichtete Trilogie L'enfance du Christ Die Kindheit des Herrn); ein Oratorium, deſſen mittlere Abtheilung „Die Flucht nach Egypten" bildete, während zwei weitere Theile „Traumbild des Herodes" und „Ankunft in Sais" in entſprechendem Stil neu hinzugefügt wurden. Im December deſſelben Jahres ward die ganze Trilogie im Saale Herz zu Paris zum erſten Mal aufgeführt, mit ſo ungeheurem Erfolge, daß der Componiſt am Schluß einige zwanzig Mal gerufen ward und das Werk im Laufe eines Monats noch zweimal wiederholt werden mußte.

Auch in Weimar und Brüſſel begrüßte man daſſelbe mit außerordentlichem Beifall, als der Meiſter im Februar und März 1855 perſönlich ſeine Aufführung leitete. Der erſtgenannten Stadt überhaupt gebührt mehr als irgend einer andern in deutſchen Landen der Ruhm, den fremden Künſtler beherbergt und ſeinen Genius gaſtlich empfangen zu haben. Nirgends, mit alleiniger Ausnahme Baden-Badens, verweilte er ſo häufig und gern als hier, wo die geniale Wirkſamkeit Franz Liszt's neben den Schöpfungen Richard Wagner's auch den ſeinen ein antheilvolles Verſtändniß zu vermitteln ſtrebte. Schon in Paris war Liszt einer der Erſten, Wenigen geweſen, die, im Gegenſatz zur allgemeinen Meinung, ihr Urtheil für Berlioz in die Wagſchale geworfen. Er hatte, ſeit 1830 mit ihm befreundet, öfters in ſeinen Concerten geſpielt und mehrere ſeiner Compoſitionen

für Pianoforte arrangirt, wie er später für ihn die Feder führte.

Mit seiner Niederlassung in Weimar nun wirkte er auch hier unablässig für ihn, indem er, wie schon erwähnt, seinen lebendig begrabenen Cellini wieder neu in's Leben rief, ihn bei Veranstaltung einer „Berlioz-Woche" (1852) nach Weimar einlud und ihm überhaupt später des öfteren Gelegenheit gab, seine Werke daselbst zur Aufführung zu bringen. So erlebte Berlioz denn auch im Februar 1856 die Freude, seine zum dritten Mal umgearbeitete Oper mit entschiedenem Beifall über die Weimarer Bühne gehen zu sehen, nachdem die früheren Aufführungen, selbst auf diesem günstigen Terrain, wenig mehr als einen Achtungserfolg ergeben hatten. Er ließ Weimar ein Geschenk dafür zurück in seinen „Sommernächten", einer Reihe von Gesängen mit kleinem Orchester oder Pianofortebegleitung, die er zum größten Theil den Künstlern und Künstlerinnen widmete, welche bei seinem Cellini mitgewirkt: Ihrer Grundform nach nur ausgeführte Lieder, überrascht deren lyrische Stimmung, die Reinheit ihrer Empfindung und die Zartheit ihrer Poesie und giebt der Vielseitigkeit der künstlerischen Begabung Berlioz' ein neues Zeugniß. Von fließender Melodik, charakteristischer Behandlung des Orchesters und interessantem harmonischen Gewebe, erheben sich vor Allem „Auf den Lagunen," (Nr. 3) und „Trennung" („Absence" Nr. 4) zu Tonbildern von tiefer, nicht zu verfehlender Wirkung.

Eine Anzahl von Gesängen für Solo und Chor mit Orchester oder Clavier besitzen wir überdem von ihm, von denen wir nur der „Fleurs des Landes", der „Feuillets d'album", der Cantate auf Napoleon's Tod („Der fünfte Mai"), der unter dem Titel „Vox populi" herausgegebenen französischen National-

lieder und der „Tristia“ beispielsweise gedenken wollen, welche letztere er dem Gedächtniß seiner verstorbenen Gattin weihte. Seine Behandlungsweise der Stimme ist, obwol nicht ohne Schwierigkeiten in der Intonation, so doch eine verständnißvolle, die Natur und den Umfang derselben genau berücksichtigende. Verwirft er doch selbst in seiner Beurtheilung Richard Wagner's tadelnd den Grundsatz moderner Componisten, demzufolge sie „der Gesangskunst keinerlei Rücksicht schenken und weder der Natur, noch den Erfordernissen derselben Rechnung tragen.“ Mißbilligend auch gedenkt er in der erwähnten Besprechung der Tendenz Wagner's und seiner Schule, „die Ausführbarkeit allzuweit hinter die poetische Idee zurückzusetzen“; — nichtsdestoweniger freilich war seine eigene Praxis von dem in der Theorie gerügten Fehler keineswegs frei.

Gleichzeitig mit Wagner, dem ihm in mehr als einer Beziehung verwandten, wenn auch nur wenig sympathischen Meister, traf Berlioz im Sommer 1855 in London zusammen, dahin er einer Einladung der philharmonischen Gesellschaft zur Direction zweier Concerte gefolgt war. Noch im November desselben Jahres aber leitete er, wie schon elf Jahre früher bei ähnlicher Gelegenheit, ein großes Concert zum Schluß der Pariser Industrieausstellung, bei welcher er — ebenso wie 1851 in London — selbst als Mitglied der Commission für musikalische Instrumente thätig gewesen war. Es war ein Monstre-Concert von mehr als zwölfhundert Mitwirkenden, und Berlioz bezeugte hierbei, wie bei den musikfestartigen Aufführungen im Circus der Champs elysées (deren erste am 19. Januar 1845 stattfand und eine neue, aber ziemlich unbekannt gebliebene Composition von ihm: die Ouverture zum „Thurm von Nizza“ zu Gehör brachte), von Neuem

die ihm eigene Meisterschaft im Organisiren und Dirigiren auch der massenhaftesten Mittel und Kräfte.

Das Jahr 1856 brachte Berlioz endlich die Erfüllung eines längst und heiß ersehnten Wunsches: er ward am 21. Juni mit bedeutender Stimmenmehrheit zum Mitglied der Pariser Academie der schönen Künste erwählt, nachdem er sich zuvor wiederholt vergebens um diese Ehre beworben hatte. Kurze Zeit darauf auch verlieh ihm der Kaiser zu den mehrfachen Decorationen, mit denen ihn bereits andere gekrönte Häupter geschmückt, die Auszeichnung der großen goldenen Medaille, mit der er ihn für die Dedication seiner doppelchörigen Cantate „L'impériale" belohnte. Im October noch ging er zur Veranstaltung eines großen Concertes nach Baden-Baden, um auf Benazet's und dessen späteren Nachfolgers Aufforderung, von nun an bis zu Beginn der sechsziger Jahre, fast alljährlich dahin zurückzukehren und einen musikalischen Sommeraufenthalt daselbst zu nehmen.

„Was ich in Baden mache?" schreibt er in seinem „offenen Sendschreiben an die Mitglieder der Academie"; „ich treibe Musik; eine Sache, die mir in Paris durchaus verwehrt ist, aus Mangel an einem genügenden Saale, aus Mangel an Geld, um die Proben zu bezahlen, aus Mangel an Publicum, aus Mangel an Allem."

In der That gewährte ihm Benazet, ein warmer Verehrer seiner Kunst, völlige Freiheit der Disposition über alle von ihm für nöthig erkannten Mittel zur Aufführung seiner eigenen wie anderer Werke. So kamen im August 1859 unter Anderem der erste und vierte Act aus den „Trojanern", einer im vorhergegangenen Jahre von ihm beendeten neuen Oper, hier zuerst vor die Oeffentlichkeit, bei deren Wiedergabe vor Allen Frau Pauline

Viardot-Garcia Unnachahmliches leiſtete. So componirte er ſogar ſpeciell in Benazet's Auftrag zur Einweihung des neuen Theaters eine zweiactige komiſche Oper: „Beatrice und Benedict", die in glänzender, von den erſten Pariſer Künſtlern übernommener Ausführung, am 9. Auguſt 1862 dort zum erſten Male in Scene ging.

In der nächſten Saiſon daſelbſt wiederholt, wie auch im April 1863 unter Direction des Componiſten in Weimar, mit der Ueberſetzung von Richard Pohl aufgeführt, bekundete ſich dieſelbe, ſchon der Natur der Sache nach, als ein ungleich einfacheres und anſpruchsloſeres Werk als der Cellini. Text und Muſik ſtanden hier in beſſerem Verhältniß als bei Jenem, wo die Gewalt der Letzteren die Dürftigkeit des Erſteren faſt erdrücken zu wollen ſchien. War der Stil des Cellini großartiger und mannigfaltiger, ſo bedingte der gegenwärtige Stoff eine größere Schlichtheit und Einſchränkung der Mittel; imponirt uns dort die hohe Kunſt der Situationsmalerei, ſo waren hier nur treffende Charakteriſtik und Witz von Nöthen, Beides Eigenſchaften, an denen der ſcharfe Geiſt des franzöſiſchen Muſikers niemals Mangel litt.

Das Luſtſpiel Shakeſpeare's „Viel Lärm um Nichts" liegt der Oper zu Grunde, doch ward die Handlung deſſelben weſentlich vereinfacht, das ernſte Moment gänzlich entfernt, das Ganze gekürzt und von Eduard Plouvier und Berlioz ſelbſt Mancherlei hinzugedichtet. So beiſpielsweiſe eine der ſchönſten Nummern des Werkes: das Notturno für zwei Frauenſtimmen, deſſen Text einer poeſiereichen Abendſtimmung im alten Schloß zu Baden ſein Daſein dankt, während die muſikaliſche Skizze in einer Sitzung der Pariſer Academie entworfen ward. Im Ganzen zeigt „Beatrice" weder einen Fortſchritt über den

„Cellini", noch über die ältere Oper überhaupt hinaus; sie fügt sich durchgehends der üblichen Opernform und selbst der gesprochene Dialog ward beibehalten, da der Componist an den Traditionen der Pariser komischen Oper festhielt.

Der Erfolg der Oper war in Baden sowol als in Weimar ein wenn nicht glänzender, so doch günstiger. Wir haben sie in letztgenanntem Orte, wo man sie noch im Frühjahr 1873 unter Capellmeister Lassen in's Repertoire zurückrief, als reizend piquante, geistreiche Musik voll sprühender Komik kennen gelernt, deren Nichterscheinen auf der deutschen Bühne im Uebrigen wir, bei unserm gewiß nicht übergroßen Reichthum auf dem Gebiet der heiteren Oper, nur zu beklagen haben. Dessenungeachtet ging die Hoffnung des Meisters, sie auch in Paris aufgeführt zu sehen, nicht in Erfüllung. Dagegen erschien ein anderes bedeutsameres Erzeugniß seines Genius am 4. November 1863 auf der Bühne des Théâtre lyrique, und fünfundzwanzig Jahre nach seinem ersten unglücklichen Debüt als Operncomponist trat Hector Berlioz mit seinen „Trojanern", zugleich als Operndichter, von Neuem vor das Forum der Pariser Musikwelt.

Voll Ungeduld harrten Freunde und Feinde des Künstlers auf das Resultat dieses Abends. Es war für Alle, für Diese wie für Jene, ein an Enttäuschungen reiches. Berlioz hatte es vorausgesagt: „Das Sujet ist ein grandioses, herrliches, tief ergreifendes — das beweist zur Evidenz, daß die Pariser es fade und langweilig finden werden." Es war zu tragisch für den Geschmack der Franzosen, wie Berlioz' ganze Richtung — er unterscheidet sich darin merklich von seinen Landsleuten — ihnen zu tragisch, zu ernsthaft war. Eine mangelhafte Inscenirung und ungeschickte Kürzungen thaten das Ihrige, um den Eindruck des Werkes abzuschwächen. Drei Stücke nur fand

die verſammelte Menge ihrer Gunſt und Auszeichnung werth: ein Duett für zwei Frauenſtimmen, ein Sextett und das Duett zwiſchen Dido und Aeneas, das nach dem Ausſpruch der franzöſiſchen Kritik „eins der ſchönſten Liebesduette bleiben wird, die jemals für die Bühne geſchaffen wurden.“ Das Uebrige, ſo erzählt Felix Clément in ſeinen „Musicieus célèbres*), ſchien dem Publicum im erſten Eindruck „dunkel, gequält, lang und langweilig.“ Die Preſſe beeilte ſich, dies mit jener „légèreté cruelle“ zu beſtätigen, die Joſeph d'Ortigue ſo bitter rügt. Eifrigere Kunſtfreunde jedoch, welche die Mühe eines eingehenderen Studiums des intereſſanten Werkes nicht ſcheuten, entdeckten bei jedem neuen Hören deſſelben auch neue Schönheiten, und nahmen nicht Anſtand, daſſelbe endlich als eine der bedeutendſten Bühnenerſcheinungen zu bezeichnen, die die letzten Decennien hervorgebracht; ja ſie fanden ſich durch die Einfachheit und Größe der im Virgil'ſchen Geiſte gehaltenen Situationen und Charaktere an die Großartigkeit und den declamatoriſchen Schwung der Gluck'ſchen Alceſte erinnert

Den Anfechtungen einer ſyſtematiſchen Oppoſition zum Trotz, erlebte die Oper einundzwanzig Vorſtellungen in Paris. Keine unſerer deutſchen Bühnen aber ſah ſie bisher noch über ihre Bretter gehen, und Moskau nur brachte ſie mit ungeheuerem Erfolg zur Aufführung, während er, der ſie geſchaffen, bereits mit dem Tode rang. Von dem Triumphe, den ſein Genie im fremden Lande gefeiert, hat er nichts mehr vernommen hienieden; die Kunde davon kam wenige Minuten zu ſpät — aber ſie war einer der erſten Lorbeerkränze, mit denen man dem Todten die bleiche Stirne ſchmückte.

---

*) Paris, Hachette et Cie. 1868.

„Für Dichter und Musiker ist das Theater mit seinen fortwährenden Demüthigungen eine hohe Schule der Duldung und Ergebung. Die Einen müssen sich von Menschen Belehrungen gefallen lassen, welche nicht grammatisch richtig schreiben können; die Andern von solchen, die nicht wissen, was eine Tonleiter ist. Und alle diese „Kunstrichter" sind noch überdies von vornherein gegen Alles eingenommen, was nur einen Schein von Neuheit und Kühnheit hat; dagegen voll unbändiger Vorliebe für alle mit „Anstand" ausgeübten Gemeinheiten!" So schreibt er im Hinblick auf die in seinem Vaterlande geübte Kritik. War es doch die Entrüstung über den Mißbrauch derselben, was ihn selbst zuerst zum Schriftsteller machte, als er seine „musikalischen Götter" Gluck und Spontini zu Gunsten der modernen Italiener herabgesetzt sah. Seiner glühenden, ja fanatischen Verehrung für diese beiden Meister, wie vor Allem auch für Beethoven und Weber wurde bereits gedacht. Er bethätigte dieselbe unter Anderm auch durch seine verdienstliche Bearbeitung der französischen Partitur des Orpheus, indem er dieselbe von den zahlreichen Fehlern und Verstümmelungen befreite, die sie von minder pietätvoller Hand erfahren. Ihm dankt es Paris, wenn es (1859) das erhabene Werk — wie später auch die Alceste (1861) — zu seiner ursprünglichen Reinheit wieder hergestellt sah. Ihm auch gebührt das Verdienst, bereits zwanzig Jahre früher (1841) Weber's Freischütz den Franzosen zuerst in seiner wahren, unverkümmerten Gestalt vorgeführt zu haben. Für die große Oper unterzog er sich damals zugleich der Aufgabe, die Recitative abzufassen, welche an Stelle des gesprochenen, dem Reglement der großen Oper zuwiderlaufenden Dialogs treten sollten. Auch desselben Componisten „Aufforderung zum Tanz" ward von ihm in glänzender Weise instrumentirt; als Balleteinlage in dem

dritten Act der Oper bildet sie noch heute den Hauptanziehungspunkt derselben für das französische Publicum.

Vielleicht war es bei so warmer Pietät für die Größe und Eigenthümlichkeit anderer Genien um so schmerzlicher für Berlioz, sich selbst jene feurige Anerkennung versagt zu sehen, die er seinen großen Kunstgenossen so neidlos darbrachte. Fort und fort nagte an seiner Seele der Kummer, daß ein bestimmter Wirkungskreis ihm Zeit seines Lebens verschlossen blieb, daß man ihm niemals ein öffentliches Amt anvertraute. Eine Professur der Composition am Conservatorium, eine Stellung an der großen Oper waren ihm wiederholt in Aussicht gestellt worden; doch hatte man sich stets bei dem blosen Versprechen beruhigt. „Meine musikalische Carrière würde vielleicht charmant werden", pflegte er voll bitteren Spottes zu sagen, „wenn ich nur hundertundvierzig Jahre alt würde." Wie oft nahm er sich vor, nichts mehr zu schaffen für das undankbare Publicum — dennoch konnte er's nicht lassen! Die eigenthümliche Art und Richtung seiner Kunst aber vereinsamte ihn vollends. Die Subjectivität und Originalität derselben verwehrte es ihm, Schule zu bilden und junge Talente in seine Bahnen zu leiten; denn in so hohem Grade erscheint sie selbst auf die Spitze gestellt, daß jede Nachahmung unfehlbar zur Caricatur führt. Wenn wahre Originalität sich nie copiren laßt, so sicherlich am wenigsten eine so extravagante, wie die seine war. „Im Allgemeinen", sagt er selbst, „ist mein Stil sehr kühn; aber er hat nicht die mindeste Tendenz, die wesentlichen Elemente der Kunst zu schädigen. Ich suche im Gegentheil die Zahl dieser Elemente zu vermehren. Niemals habe ich daran gedacht, wie man in Frankreich thöricht behauptete, Musik „ohne Melodie" zu schreiben. Eine solche Schule existirt jetzt in Deutschland und ich verabscheue sie. Die

vorherrſchenden Eigenſchaften meiner Muſik ſind der leidenſchaftliche Ausdruck, das innere Feuer, der rhythmiſche Zug, das Ungewöhnliche, Ueberraſchende."

Einen Reichthum an Urſprünglichkeit aber trug Berlioz in ſich, der uns in Staunen ſetzt. Er iſt immer neu, er wiederholt ſich nie, nirgends findet ſich eine Reminiscenz an Altes Dageweſenes. Er hat keine Manier, höchſtens diejenige, für Alles eine andere Ausdrucksweiſe zu finden als Andere. So reflectirt er ſcheint, ſo wenig iſt er es in Wahrheit. Mehr Reflexion über ſich ſelbſt würde ihn zur Selbſtbeſchränkung und nicht zu jener Zügelloſigkeit der Empfindungs- und Darſtellungsart geführt haben, wie ſie ihm eignet. Von Gefühl und Leidenſchaft durchdrungen, von Herz und Geiſt in feuriger Gemeinſamkeit geboren, ohne doch ein Product des Gemüths zu ſein, entbehrt ſeine Muſe der allgemein hinreißenden, unwiderſtehlich ſympathiſchen Macht. Wahrhafte Liebe und Hingebung hat ſie bei Wenigen erweckt, ob ſie auch mannigfach bewundert wurde, und dennoch hat Keiner ſehnſüchtiger als er nach Liebe gedürſtet, Keiner ein ſo leidenſchaftliches Aufgehen in der Kunſt der Töne gefordert. Er ſelbſt erzählt, daß er gewiſſe Werke Beethoven's nie ohne heiße Thränen zu hören vermochte, und hoch charakteriſtiſch für ihn ſind die Worte, die er einſt zu einem Freunde ausgeſprochen: „Ich will, daß die Muſik mich in Fieber verſetzt, daß ſie meine Nerven erſchüttert. Glauben Sie, daß ich Muſik zu meinem Vergnügen höre?"

Wunderbar fürwahr erſcheint es, daß eine ſo vulcaniſche, empfindlich nervöſe Natur wie die ſeine nicht frühzeitig ſich in ihrem eigenen Feuer verzehrte, daß ſie nicht ſchneller den ihr nicht überreich zugemeſſenen Theil an Lebenskraft verbrauchte. Seit Jahren von einem ſchmerzhaften Nervenleiden befallen, das ihn

häufig ſogar der Fähigkeit zu ſprechen beraubte, hielt allein die eiſerne Willenskraft ſeines Geiſtes den ſchwachen Körper aufrecht, und nur die marmorbleichen Züge ſeines geiſtvollen Angeſichts verriethen die Spuren der harten Kämpfe, unter denen er ſtill mit Schmerzen des Leibes und der Seele gerungen. Ruhe gönnte er ſich nie, auch in den letzten Jahren ſeines Lebens nicht; bis zur letzten Stunde blieb er, was er immerdar geweſen: der Apoſtel ſeines eigenen Evangeliums.

So folgte er von Weimar aus im April 1863 einer Einladung des Fürſten von Hohenzollern nach Löwenberg und im ſelben Jahre der an ihn ergangenen Aufforderung zur Leitung eines Muſikfeſtes in Straßburg. Im December 1866 feierte er in Wien glänzende Triumphe, die ſich, als er im darauffolgenden Jahre die Direction der großen Concerte der Muſikgeſellſchaft in St. Petersburg übernahm, wenn möglich noch ſteigerten. Auch componirte und leitete er zur Eröffnung der Pariſer Induſtrieausſtellung 1867 ein neues Oratorium „Le temple universel.“ Da ſchmetterte ihn in jenem ſelben Jahre ein ſchwerer Schlag darnieder: er verlor ſeinen einzigen Sohn, wie ihm fünf Jahre früher auch ſeine zweite Gemahlin, eine ſpaniſche Sängerin (geb. Rezio) eben als er in Baden die Proben zu ſeiner Beatrice leitete — durch den Tod entriſſen worden war.

Dieſer neue Verluſt traf ihn zu tief, als daß er ihn jemals zu überwinden vermochte — ſeine Kraft war fortan gebrochen. Seine Leiden mehrten ſich und die Einſamkeit ward ſein liebſter Gefährte. Wie er als Künſter einſame Bahnen gewandelt, ſo ging er nun, fern den Menſchen, ſeine ſtillen melancholiſchen Wege; keine Mühe noch Gefahr ſcheute er, ſich einen entlegenen Zufluchtsort zu ſuchen. In der Stille der Nacht war ihm am wohlſten: da trug er ſein Leid hinaus in die freie Natur und irrte ungekannt und ungeſehen im Dunkel umher. So fand

man ihn im Winter 1868 eines Tages bewußtlos und verwundet an dem felsigen Meeresufer liegen, das sich über Monaco erhebt. Er hatte bis zu einer Stelle vordringen wollen, die selbst dem Wild nicht mehr zugänglich ist. Das geschah drei Monate vor seinem Tode. Vier Wochen später sank er, vielleicht in Folge jenes Falles, auf das Krankenlager, um sich nicht wieder von demselben zu erheben. Er fühlte, daß seine Tage sich zu Ende neigten; doch ruhig schaute er dem Tod in's Angesicht — sein Tagewerk war vollbracht.

„Nun wird man auch wol meine Werke aufführen!" sagte der sterbende Meister in schmerzlicher Ironie: er war überzeugt, daß er nur zu sterben brauche, um unsterblich zu werden. Und am 8. März 1869 endlich schlug ihm die Erlösungsstunde. Seine Freunde Reyer und Litolff waren bei ihm bis zum letzten Augenblick, doch bewußtlos schlummerte er hinüber zur ewigen Ruhe.

Unter seinen eigenen Klängen hat man ihn am 11. März auf dem Montmartre zu Grabe getragen und ihm zu St. Trinité ein feierliches Todtenamt bereitet.

Im Tode wenigstens war er nicht mehr einsam. Es waren ihrer Viele, die seinen Sarg umstanden. Kaum eine der musikalischen und literarischen Notabilitäten von Paris fehlte im Kreise derer, die Leid trugen um den Todten, und begeisterte Worte klangen ihm zum Abschied nach in das Grab.

Wie hatte sein Tod mit einem Male die Theilnahme seines Vaterlandes und der ganzen gebildeten Welt für ihn entfesselt! Ob sie wol dauern wird? Ob die Klage um seinen Hingang ihm die Liebe und Verehrung erwecken wird, die ihm die Mitlebenden schuldig geblieben? Vielleicht, daß einst der ruhelose Geist die langentbehrte Ruhe findet, daß die Schatten über seinem Grabe sich lichten, wenn die Nachwelt in dem Gestorbenen der Unsterblichen einen erkennt!

Verzeichniß

der Werke von Berlioz.

Von d. Verf. zuſammengeſtellt.

Sextett über italieniſche Themen. 1815.

2 Quintette für Streichinſtrumente und Flöte.

Romanzen aus Florian's „Estelle".

Le cheval arabe, Cantate für Baß mit Orcheſter. Dichtung von Millevoye.

Estelle, Oper. Text von Gerono nach Florian.

Scene für Baß mit Orcheſter aus Saurin's Drama Beverley, ou le joueur.

Messe solennelle, mit Orcheſter. In der Kirche Saint Roch zu Paris 1825 aufgeführt.

Le passage de la mer rouge, Oratorium.

Les francs-juges („Die Vehmrichter"), große Oper. Text von Humbert Ferrand. Nur die Ouverture wurde bekannt und als op. 3 veröffentlicht. Paris, Richault.

Heroiſche Scene mit Chor, die griechiſche Revolution behandelnd.

Ouverture zu Waverley. Als op. 1 veröffentlicht. Paris, Richault.

La mort d'Orphée, lyriſche Scene. Für den Concours des Conservatoire geſchrieben, und obwol daſelbſt als unausführbar zurückgewieſen, in Berlioz' erſtem Concert im Mai 1828 aufgeführt.

Episode aus Tasso's „Befreitem Jerusalem". Lyrische Scene mit Orchester. Für den Concours des Conservatoire im Juni 1828 componirt und mit dem zweiten Preise gekrönt.

Cléopatre après la bataille d'Actium, Cantate, für den Concours des Conservatoire geschrieben.

Huit scènes de Faust. In Paris im Druck erschienen, doch von Berlioz größtentheils wieder zurückgezogen. Einiges daraus ging später in die Faust-Legende, op. 24, über

Symphonie fantastique en 5 parties. Episode de la vie d'un artiste. 1830 zuerst in Paris aufgeführt. Als op. 14 veröffentl. Paris, Brandus.

Dramatische Phantasie mit Chören über Shakespeare's „Sturm" 1830 in der Opéra zu Paris aufgef. (Später in den Lelio aufgenommen.)

La dernière nuit de Sardanapale, Cantate mit Orchester. Für den Concours des Conservatoire im Juli 1830 componirt und mit dem ersten Preise gekrönt.

Die Marseillaise von Rouget de l'Isle, für großes Orchester und Doppelchor arrangirt und dem Componisten gewidmet. 1830. Paris, Brandus.

Irlande Neun Melodien nach Dichtungen von Th. Moore, für 1 und 2 Stimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Als op. 2 veröffentlicht. Paris, Richault.

Ouverture zu Shakespeare's Tragödie „König Lear". 1831 in Nizza componirt und als op. 4 veröffentlicht. Ebd.

Ouverture zu Rob Roy, in Rom componirt und nach Berlioz' Rückkehr in Paris aufgeführt.

La captive von Victor Hugo, für Contrealt oder Mezzosopran mit Orchester oder Pianoforte. In Subiaco 1832 componirt. Als op. 12 veröffentlicht. Paris, Richault und Leipzig, Kahnt.

Lelio, ou le retour à la vie, lyrisches Monodrama, oder Melolog für Gesangsoli, Chor und Orchester Zweiter Theil der phantastischen Symphonie. In Italien componirt und am 9. December 1832 in Paris aufgeführt. Als op. 14 veröffentlicht. Paris, Richault.

Harold en Italie. Symphonie en 4 parties avec un alto principal. Am 23. November 1834 in einem Concert im Conservatoire zu Paris zuerst aufgef. Als op. 16 veröffentlicht. Paris, Brandus

Requiem. Todtenmeſſe, für den Trauergottesdienſt für General Damrémont und die bei Conſtantine gefallenen franzöſiſchen Krieger componirt und am 5. December 1837 in der Invalidenkirche zu Paris aufgeführt. Als op. 5 veröffentlicht. Paris, Braudus.

Benvenuto Cellini, Oper in 3 Acten (urſprünglich in 2 Acten geſchrieben), auf Text von Léon de Wailly und Auguſte Barbier. Am 3. September 1838 auf der Académie royale de musique zu Paris zuerſt aufgeführt. Als op. 23 veröffentlicht nur im Clavierauszug. Paris, Choudens und Braunſchweig, Mayer & Litolff.

Le cinq mai*), Cantate für Baß mit Chor und Orcheſter. Als op. 6 veröffentlicht. Paris, Richault.

Rêverie et Caprice. Romanze für Violine mit Orcheſter oder Pianoforte Für Artôt 1839 componirt und als op. 8 veröffentlicht. Paris, Richault.

Roméo et Juliette, große dramatiſche Symphonie mit Chören, Geſangſoli und Prolog. Text nach Shakeſpeare vom Componiſten und Emile Deschamps. Im November 1839 zum erſten Male in Paris aufgeführt. Als op. 17 veröffentlicht. Paris, Braudus und Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Symphonie funèbre et triomphale en 3 parties (Trauermarſch, Abſchiedshymne und Siegeshymne oder Apotheoſe), für 2 Orcheſter und Chor. Zum Gedächtniß der gefallenen Julihelden componirt und bei Einweihung der Juliſäule, am 28. Juli 1840, in Paris aufgeführt. Als op. 15 veröffentlicht. Paris, Braudus.

Les nuits d'été (Die Sommernächte). 6 Melodien auf Text v. Gautier, für eine Stimme mit Piano oder kleinem Orcheſter. 1841 als op. 7 veröffentlicht. Paris, Richault. 1856 auch in deutſcher Ausgabe Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Villanelle (Ländliches Lied), für Mezzoſopran oder Tenor. —
Le spectre de la rose (Der Geiſt der Roſe), für Contrealt. —

---

*) Von dieſer und den nachbenannten Compoſitionen: Sara, op. 11, Fleurs des Landes, op. 13, Feuillets d'album, op. 19, Ouverture du Corsaire, op. 21 und Marche marocaine war das Jahr ihres Entſtehens oder ihrer Veröffentlichung, nach den vorhandenen Quellen, den Memoiren Berlioz' ꝛc. leider nicht mit Sicherheit feſtzuſtellen.

Sur les lagunes (Auf den Lagunen), für Bariton, Contrealt oder Mezzosopran. — Absence (Trennung), für Mezzosopran oder Tenor. — Au cimetière (Auf dem Friedhof), für Tenor. — L'ile inconnue (Das unbekannte Land), für Mezzosopran oder Tenor.

Die Recitative zu Weber's Freischütz, für die Aufführung desselben in der Pariser Opéra 1841 componirt. Im Clavierauszug der Oper veröffentlicht Paris, Brandus.

Die Aufforderung zum Tanz von C. M. v. Weber, instrumentirt. 1841. Ebd.

Le carneval romain, Ouverture zum 2. Act der Oper Benvenuto Cellini. Zu Beginn der vierziger Jahre geschrieben und als op. 9 veröffentlicht. Paris, Brandus.

Sara, la baigneuse. Ballade vom V. Hugo, für 3 Chöre und Orchester. Als op. 11 veröffentlicht. Paris, Richault.

Fleurs des Landes. 5 Melodien für 1 und 2 Stimmen und Chor mit Pianoforte. Als op. 13 veröffentlicht. Paris, Richault.

Feuillets d'album. 6 Melodien für 1 und 2 Stimmen und Chor mit Pianoforte. Als op. 19 veröffentlicht Paris, Richault, Escudier, Mayaud, Latte.

Vox populi, 2 große Chöre mit Orchester. Nr. 2. „Hymne an Frankreich" wurde 1844 für ein Concert im Industriepalast componirt und daselbst aufgeführt. Als op. 20 veröffentlicht. Paris, Richault.

Ouverture zum „Thurm von Nizza". Am 19. Januar 1845 in einem Concert im Saale des Circus der Champs elysées zu Paris aufgeführt.

La damnation de Faust, Legende in 4 Acten. Text nach Gérard de Nerval's Uebersetzung des Göthe'schen Faust von Gardonnière und dem Componisten. Im November 1846 in der Pariser Opéra comique zuerst aufgeführt.

Ouverture du Corsaire. Als op. 21 veröffentlicht. Paris, Richault und Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

Marche marocaine von Leopold v. Mayer, instrumentirt. Paris, Escudier.

Zwei Acte einer unvollendet gebliebenen Oper von Scribe: La nonne sanglante. 1847 componirt.

La fuite en Egypte, Mysterium für Solo, Chor und Orchester. Zu Beginn 1852 componirt und unter dem fingirten Namen Pierre Ducré zuerst aufgeführt. Später in das zunächst genannte Oratorium „Die Kindheit des Herrn" op. 25 aufgenommen, doch auch selbständig veröffentlicht. Leipzig, Kistner.

L'enfance du Christ, Trilogie sacrée. (Traumbild des Herodes — Die Flucht nach Egypten — Die Ankunft in Sais.) Im Sommer 1854 componirt und als op. 25 veröffentlicht. Paris, Richault und London, Beale.

Tristia. 2 Chöre und ein Trauermarsch, dem Gedächtniß seiner verstorbenen Gattin gewidmet. 1854. Nr. 1 wurde bereits in Italien geschrieben. Als op. 18 veröffentlicht. Paris, Richault.

Te Deum f. 3 Chöre m. Orchester u. Orgel. Im April 1855 in der Kirche St. Eustache zu Paris zuerst aufgeführt. Als op. 22 veröffentlicht. Paris, Brandus.

L'impériale, Cantate für 2 Chöre und großes Orchester. 1855 in einem Concert im Industriepalast zu Paris zuerst aufgeführt. Napoleon III. gewidmet und als op. 26 veröffentlicht. Paris, Brandus.

Les Troyens, Poême lyrique. 1. La prise de Troie. 2. Les Troyens à Carthage. Text vom Componisten. 1858 beendet und am 4. November 1863 im Pariser Théâtre lyrique zuerst aufgeführt. Nur im Clavierauszug veröffentlicht 1864. Paris, Choudens und Berlin, Bote & Bock.

Beatrice et Benedict, komische Oper in 2 Acten. Text nach Shakespeare's Lustspiel „Viel Lärm um Nichts" von Ed. Plouvier und dem Componisten. Zur Einweihung des neuen Theaters in Baden-Baden geschrieben und daselbst am 9. August 1862 zuerst aufgef. Nur im Clavierauszug veröffentlicht. Paris, Brandus und Berlin, Bote & Bock.

Le temple universel, Oratorium, zur Eröffnung der Pariser Industrieausstellung 1867 componirt und aufgeführt.

Veröffentlicht

wurden demnach von Berlioz, laut dessen eigener Angabe*):

I. Compositionen.

Oeuvre 1. Ouverture des Waverley. Grande partition, parties séparées et arrangement à 4 mains. Paris, Richault.

Arrangement p. P. à 4 ms. Braunschweig, Leibrock.

Oeuvre 2. Irlande Recueil de 9 mélodies p. 1 et 2 voix et choeur av. accomp. de Piano. Paroles imitées des Irish melodies de Th. Moore par Th. Gounet. Paris, Richault.

Deux de ces morceaux sont instrumentés par l'auteur. Grande partition.

Oeuvre 3 Ouverture des Francs-juges. Gr. partition et parties sép. d'orchestre, également p. musique militaire. Paris, Richault.

Arrangement p. P à 4 ms. par l'auteur, aidé des trois habiles pianistes: Chopin, Benedict et Eberwein.

Oeuvre 4. Ouverture du roi Lear, tragédie de Shakespeare. Gr. partition, part. sép. et arrangement à 4 ms. Paris, Richault.

Arrangement p. P. à 4 ms. Braunschweig, Mayer.

Oeuvre 5. Messe des morts. Requiem. Gr. partition et part. sép. Paris, Brandus et Mailand, Ricordi.

Oeuvre 6. Le cinq mai, Cantate p. voix de basse et choeur. Gr. partition, part. sép. et partition de piano et chant. (Avec texte franç. et allem.) Paris, Richault.

Oeuvre 7. Les nuits d'été 6 melodies p. une voix av. Piano. Paroles de Théophile Gautier. Paris, Richault.

Une autre édition av. texte franç. et allem. (de Cornelius) av. Piano et en gr. part. Leipzig et Winterthur, Rieter-Biedermann.

---

*) Sie findet sich den Soirées de l'orchestre, 1853, und den Grotesques de la musique, 1859, beigedruckt.

Oeuvre 8. Rêverie et Caprice. Romance p. Violon. Gr. partition, part. sép. et av. accomp. de Piano. Paris, Richault.

Oeuvre 9. Ouverture du Carneval romain. Deuxième ouverture de Benvenuto Cellini, dest. à être exécutée av. le second acte de cet opéra. Gr partition, part. sép., p. Piano à 4 ms. et p. 2 Pianos à 4 ms. Paris, Brandus.

Oeuvre 10. Traité d'instrumentation, suivi de la théorie du chef d'orchestre. Paris, Schönenberger. En allem. par Grünbaum Berlin, Schlesinger, et par Dörffel Leipzig, Heinze. En italien Mailand, Ricordi. En anglais London, Novello.

Oeuvre 11. Sara, la baigneuse (Paroles de Victor Hugo). Ballade à 3 choeurs et orchestre Gr. partition, part. sép. et arr. p. 2 voix av. accomp. de Piano. Paris, Richault.

Oeuvre 12. La captive (Paroles de V. Hugo). Rêverie p. contralto ou mezzosopr et orch. Gr. partition et av. Piano. Paris, Richault. Avec texte allem. de Cornelius Leipzig, Kahnt.

Oeuvre 13. Fleurs des Landes. 5 mélodies p. 1 et 2 voix et choeur av Piano. Paris, Richault. Le morceau intitulé „Le pâtre breton" est publ. à part; gr. partition av. texte franç. et allem.

Oeuvre 14. Symphonie fantastique en 5 parties. Première partie de l'épisode de la vie d'un artiste. Gr. partition, part. sép. et p. Piano (par Fr. Liszt). Paris, Brandus.

Oeuvre 14. (bis) Lelio, ou le retour à la vie; monodrame lyrique. Deuxième partie de l'épisode de la vie d'un artiste. Gr. partition, part. sép. et partition de piano et chant av. texte franç. et allem. Paris, Richault.

Oeuvre 15. Symphonie funèbre et triomphale en 3 parties, p. grande harmonie militaire av. un second orchestre d'instruments à cordes et un choeur (ad libit.). Gr. partition et part. sép. d'orchestre et de choeur. Paris Brandus

Un chant héroique, comp. par l'auteur sur le thème du finale de cette symphonie (L'apothéose) av. paroles franç. et angl. et accomp. de Piano London, Beale.

Oeuvre 16. Harold en Italie. Symphonie en 4 parties av. un alto principal. Gr. partition et part. sép. Paris, Brandus.

Oeuvre 17 Roméo et Juliette: gr. Symphonie dramatique av. choeurs, solos de chant et prologue en récitatif choral. Gr. partition et part. sép. d'orchestre et de choeur. Paris, Brandus.

Parties sép. de choeur et partition de piano et chant arr. p. Theodore Ritter, av. texte franç. et allem. en 2 éditions Leipzig et Winterthur, Rieter-Biedermann.

Oeuvre 18 Tristia. Recueil de 2 choeurs (Méditation réligieuse et Ballade sur la mort d'Ophélie) et une marche funèbre (pour la dernière scène d'Hamlet) av. choeurs. Gr. partition, part sép. et arrangement p. Piano. Paris, Richault.

Oeuvre 19. Feuillets d'album. 6 mélodies p. 1 et 2 voix et choeurs av. accomp. de Piano. Paris, Richault (Zaïde, Les champs, Le chant des chemin de fer), Escudier (La prière du matin), Mayaud (La belle Isabeau) et Latte (Le chasseur danois).

Oeuvre 20. Vox populi. 2 grands choeurs av. orchestre. (La menace des Francs et L'hymne à la France.) Gr. partition et av. accomp. de Piano Paris, Richault.

Oeuvre 21. Ouverture du Corsaire. Gr. partition, part. sép. et p. P. à 4 ms. Paris, Richault.

Arrangement p. Piano seul et à 4 ms. par Hans de Bülow. Leipzig et Winterthur, Rieter-Biedermann.

Oeuvre 22. Te Deum à 3 choeurs av. orchestre et orgue obligé. Paris, Brandus.

Oeuvre 23. Benvenuto Cellini, opéra en 3 actes. Partition de piano et chant. Paris, Choudens et av. texte franç. et allem. Braunschweig, Mayer & Litolff.

La grande partition inédite se trouve à Paris et au Théâtre de Weimar.

Oeuvre 24. La damnation de Faust. Legende en 4 actes. Gr. partition, part. sép. d'orch. et de choeur et partition de piano et chant. Paris, Richault.

Oeuvre 25. L'enfance du Christ Triologie sacrée. Av. texte franç. et allem. Gr. partition, part. sép. d'orch. et de choeur et partition de piano et chant. Paris, Richault. Edition anglaise London, Beale.
La seconde partie (La fuite en Egypte) en gr. partition et partition de piano et chant av. texte franç. et allem. Leipzig, Kistner.

Oeuvre 26 L'impériale. Cantate à 2 choeurs et à gr. orchestre. Gr. partition. Paris, Brandus.

Les Troyens, Poême lyrique 1. La prise de Troie 2. Les Troyens à Carthage. Partition de piano et chant. Paris, Choudens et av. texte franç. et allem. (de Pohl) Berlin, Bote & Bock. Grande partition inédite

Beatrice et Benedict. Opéra comique en 2 actes. Partition de piano et chant. Paris, Brandus, et av. texte franç et allem (de Pohl) Berlin, Bote & Bock. Grande partition inédite.

Les récitatifs comp. pour la représentation du Freischütz de Weber à l'Opéra. Publ. dans la partition de piano de cet ouvrage. Paris. Brandus. La gr. partition ne se trouve qu'au bureau de copie de l'Opéra.

II. Fremde, von Berlioz instrumentirte Werke.

L'invitation à la valse de Weber. Part. sép. Paris. Brandus.

La Marseillaise de Rouget de l'Isle. Gr. partition. Paris, Brandus.

Marche marocaine de Léopold de Mayer. Part. sép Paris, Escudier.

III. Schriften.

Voyage musical en Allemagne et en Italie. 2 vol. Paris, Labille. 1844.

Deutsch v. Lobe u. Gathy. Leipzig u. Hamburg, Schuberth.

Traité d'instrumentation*), suivi de la théorie du chef d'orchestre. Paris, Schönenberger. 1844.

Les soirées de l'orchestre. 2 vol. Paris, Lévy. 1853. Deuxième édit. 1 vol.

Les grotesques de la musique. Paris, Lévy. 1859. Deuxième édit. 1 vol.

A travers chants. Etudes musicales, adorations, boutades et critiques. 1 vol. Paris, Lévy. 1863.

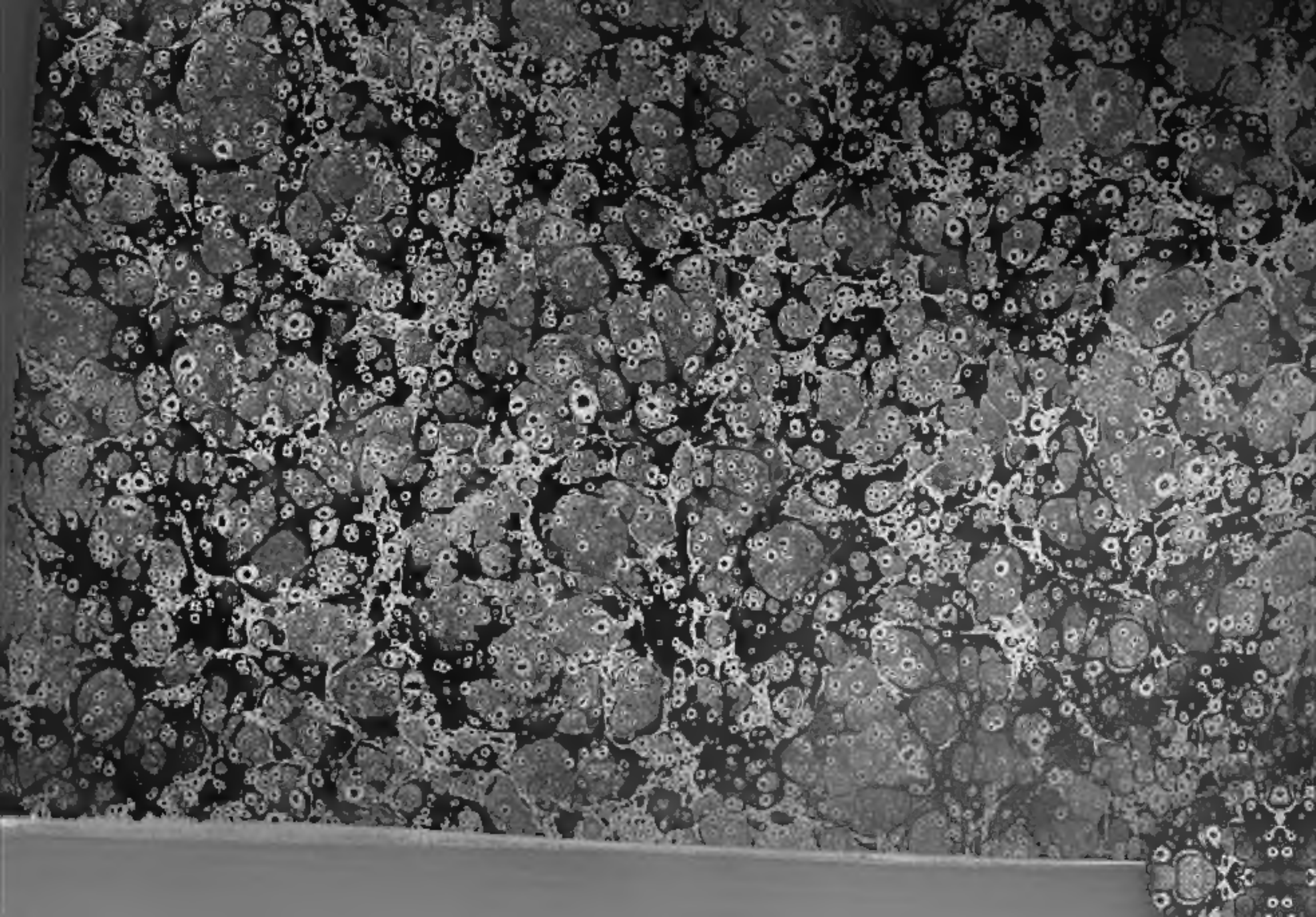
Mémoires. 1 vol. Paris, Lévy. 1870.

Deutsch v. R. Pohl. Leipzig, Heinze. 1865.

*) Siehe op. 10 unter den Compositionen.

Druck von A. Th. Enzelhardt in Leipzig.

Digitized by Google



Mus 105.6.2
Musikalische Studienkopie
Loeb Music Library
3 2044 041 094 09

Digitized by Google